Register nicht erschienen; s. Bd 5.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats. • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den Melosverlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße [illegible]. Fernruf: Rheingau 8819 • Postscheck-Konto: Berlin 102166 • Die Auslieferung besorgt Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin • Der Preis des Einzelheftes beträgt eine Mark das Abonnement bei freier Zustellung jährlich zehn Mark, halbjährlich fünf Mark, vierteljährlich zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter • Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12 • Fernruf: Bismarck 1025 • Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten. Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr | Berlin, am 1. August 1924 | Heft 1

INHALT:

Hans Mersmann (Berlin)

DIE LAGE

Es ist ein charakteristisches Merkmal unserer Zeit: daß immer von neuem ihre gegenwärtige Lage festgestellt wird. Betrachtungen über die Situation, in welcher sich die heutige Musik befindet, wiederholen sich in kurzen Abständen, werden wohl auch gleichzeitig unternommen und führen zu höchst gegensätzlichen Ergebnissen. Das liegt nicht nur an dem Standpunkt des Betrachters, welcher bei seinen Gedanken von einer gefühlsmäßigen Einstellung mehr oder weniger abhängig ist, sondern auch an dem Rhythmus der Entwicklung. Dieser ist völlig anders geworden. Nicht nur, weil an die Stelle des stetigen, gleichmäßigen Flusses, wie er etwa im vergangenen Jahrhundert vorhanden war, eine Gespaltenheit und Vielgestaltigkeit der Kräfte trat. Sondern es fehlt dem schnellen Wechsel der Strömungen auch das ordnende Maß. Jahrzehnte, Jahre, Monate wechseln als Einheiten der Entwicklung miteinander. Es herrscht bald ein Ausströmen der Kräfte vor, bald ein Experimentieren und neues Suchen, bald eine Reaktion.

Und doch liegt ein Sinn in dem Ganzen. Es sind nicht einzelne Werke und einzelne Persönlichkeiten allein, es ist auch kein Widerspruch in der Richtung, in dem Ziel. Immer wieder wird die schöpferische Leistung des Einzelnen zum Symbol, zum Träger eines höheren Willens. Man hat die jeweilige Gegenwart so verschieden gedeutet, wie es überhaupt nur möglich war: hat sie als Anfang, Ende, Chaos, Krise definiert. Und es hat sich doch immer wieder herausgestellt, daß schon der Zeitraum eines Jahres Wandlungen brachte in der Haltung des Kunstwerks, seiner Sprache und seinen Ausdrucksmitteln. Schlagworte wie: linear, atonal, expressionistisch liegen bereits beim alten Eisen, weil sie die Vielheit der Kräfte nicht mehr zu decken imstande sind. Sie wurden geprägt, um erstmalig zu bezeichnen, leidenschaftlich zu betonen, werbend zusammenzufassen. Nur wenige von ihnen erwiesen sich als brauchbar, als Instrumente des Erkennens.

Die Zeit liegt noch nicht sehr weit zurück, in welcher auch der nicht ganz oberflächliche Betrachter von Schönberg sprach, wenn er die gegenwärtige Musik meinte. Heute sind neue Linien erkennbar und es kann versucht werden, die seltsam verschlungenen und sich scheinbar oft wiederholenden Entwicklungen zu erkennen und in Beziehung miteinander zu bringen. Musikgeschichte der letzten zehn Jahre: da

liegt das Gesetz der Entwicklung, deren Rhythmus eben erkennbar sich herauszulösen beginnt. Die Situation von 1914 ist heute klar. Dort, wo Sterbendes und Werdendes zum letzten Male hart auf einander traf, lösten sich aus den ausströmenden Farben und verschwimmenden Übergängen impressionistischer Musik die ersten klaren Formulierungen eines neuen Stils. Es war kein einfacher Ablösungsprozeß. Sondern tiefer wohl als bei ähnlichen Vorgängen früherer Zeiten lagen hier Keime einer Zukunft schon eingebettet in die Auflösung einer älteren Sprache.

Hier darf kein Mißverständnis aufkommen. Gerade die letzte erkennbare Entwicklungsphase der Gegenwart zeigt, wie primitiv jene Ablehnung des 18. und 19. Jahrhunderts ist, welche die Vertreter und Begründer der jungen Musik sich zu eigen machten. Die tiefen Beziehungen Mozarts, Beethovens, (des letzten Beethoven!) Schuberts zu unserm Schaffen zu leugnen, zu verdunkeln, wie töricht ist das. Der Kampf der Stile ist der Kampf der Generationen; der junge muß der Feind des alten sein, weil er zu viel von dessen Blute in sich trägt. Diese Gedanken wollen nicht die tiefe Verwandtschaft des Zieles und der Haltung verdunkeln, welche unsere Musik mit gotischer Polyphonie, mit der Rhythmik der Primitiven, mit der großen Leidenschaftslosigkeit gregorianischer Melodik verbindet. Aber gerade die Gegenwart ist so reich an feinsten Beziehungen, vielverästeltem Werden, daß jede Festlegung gleichbedeutend wäre mit einer Verarmung.

So ist Zwiespältigkeit des Zieles, Mannigfaltigkeit der Haltung, schnelles Gleiten der Kräfte ihr wesentlichstes Merkmal. Unmöglich, diese zehn Jahre in einen Begriff zu pressen. Denn nun ist auch der letzte dieser Begriffe, der bislang eine zusammenfassende Geltung zu behalten schien: Atonalität, die Ablösung einer wesentlich tonalen Sprache durch eine ausschließlich atonale, überholt. Das Merkmal des Linearen erschöpfte längst nicht mehr. Und wenn auch impressionistische Musik zur Epoche wurde, so wirken die Kräfte dieser Epoche auch in diesen zehn Jahren unaufhörlich fort.

Hier erwächst erste Möglichkeit einer Gliederung. Arnold Schönberg wurde durch die einsame, unbeirrbare Entwicklung seines Werkes zum Symbol. Nicht zum Führer. Die stärksten Kräfte, welche dieses Jahrzehnt beherrschen, wuchsen gegen ihn, nicht aus ihm heraus. Kämpften auch gegen *ihn* den gleichen Kampf der Generationen. Denn das zunächst erkennbare Merkmal dieser zehn Jahre war eine Reaktion gegen Schönbergs spätere Werke, unmittelbar oder mittelbar. Gegen ihn (und dadurch auch gegen den Impressionismus) erwuchs ein Geschlecht von

Musikanten. In Strawinsky lagen seine Quellen, während Skriabin zur Geschichte wurde. An die Stelle verwehender Linien, zersetzender Farben, tritt starke, bis zur Brutalität gesteigerte Bejahung des Lebendigen. Urkraft, Urrhythmus durchbricht mit elementarer Wucht. Orgien des Klangs, Triumphe des Rhythmus ruhen auf einer Melodik von seltsamer Primitivität. Motive, Gedanken, Fragmente werden willkürlich angereiht, jede Verwurzlung fehlt, Musik gleicht einem Element, welches der Erde entbricht, alles mit sich fortreißend, was sich ihm entgegenstellt oder umsonst es zu binden versuchend.

Hierin war die Notwendigkeit einer neuen, zweiten Reaktion begründet. Sie mußte erfolgen in der Richtung wachsender Objektivität, drängte zur Gestaltung, zur Bejahung des Konstruktiven, zur Erneuerung der tiefen Verknüpfungen, welche in allen Zeiten den letzten Wert des Kunstwerks bestimmt haben. Die neue strömende Kraft wurde gefaßt. Die Form, welche ganz aus dem Gesichtskreis der Entwicklung verschwunden war, wird wieder zum Problem. Es vollzieht sich die natürliche Gesetzmäßigkeit: die brandende Woge flutet zurück und sucht neue Bindungen mit den Kräften, von denen sie sich vorher befreien mußte.

An dieser Stelle wird der Rückblick zur Gegenwart. Diese zweite Reaktion ist in der Musik der letzten Jahre immer deutlicher spürbar. Ihr Ziel wächst heute zur Forderung, einer Forderung, die das Schaffen, aber auch das Verhältnis der Empfangenden wesentlich mitbestimmt. Diese ließen den Künstler gewähren. Er erfreute sich Jahre hindurch schrankenloser Freiheit. Er durfte forglos werden, alle Gesetze vergessen, die er sich selber stellen mußte; man sah es ihm nach. Er durfte Leistungen vorlegen, für die er selbst nicht hätte einstehen können, wenn sie nur Ausdruck der Atmosphäre waren, in welcher sie beide: der Künstler und die Empfangenden lebten. Das ist nun anders geworden. Die Forderung ist gewachsen. Experimente, Studien, Stücke aus dem Skizzenbuch werden immer mehr abgelehnt. Wir setzen heute das Kunstwerk in seine alten Rechte wieder ein. Wir fordern Schwere von ihm, Gestaltung. Empfinden es als leer, wenn ihm der große Resonanzraum fehlt, der es zum Träger metaphysischer Schwingungen macht. Das kommt: wir haben die S p r a c h e uns zu eigen gemacht, nun fordern wir I n h a l t.

Das sind nicht zeitlich geschlossene Entwicklungsphasen, sondern räumlich fließende Schichtungen der Kräfte. Sie vollziehen sich in kurzer Zeitspanne bei gleichen Ausdrucksmitteln, in gleichen Formen, bei gleichen Künstlern. Ich habe keine Namen

2

genannt, die einzelnen Phaſen zu kennzeichnen; denn ſie hätten Anlaß zu Mißverſtändniſſen geben können. Diejenigen Muſiker unſerer Generation, welche die Entwicklung tragen, ſind faſt alle nicht an eine dieſer Phaſen gebunden. Sie machen, in verſchiedenen Graden, dieſe Entwicklung an ſich ſelbſt durch, ohne daß immer eine Scheidung vorgenommen werden könnte, welche erſt der Rückblick ergibt.

Auch das iſt kein Ende. Schon beginnen wir, weiter zu ſehen. Auf die Zerſetzung und Auflöſung folgte die Reaktion der elementaren Kraft, auf die Urkraft folgte die Reaktion der Geſtaltung, die Bejahung der Form. Aus der Entwicklung der letzten Zeit aber iſt ſchon erkennbar, daß unſere Muſik im Begriff iſt, eine dritte Reaktion zu durchleben. Dieſe iſt Ausſchlag des Pendels in weſentlich größerem Radius, iſt eine Verknüpfung der neuen Sprache mit der Klangwelt, der Formenſprache des 19. Jahrhunderts, von welchem ſich unſere Muſik mit ſo leidenſchaftlicher Heftigkeit abſtieß. Sie verbindet atonale und tonale Elemente, geſtaltende und deſtruktive Kräfte, ſymphoniſchen Geiſt mit Suitenform. Sie ſtellt Zuſammenhänge her, deren Entwicklungsmöglichkeiten noch nicht überſehbar ſind. Dieſe Phaſe unſerer Entwicklung mußte erweiſen, ob die Bindung der Gegenſätze zur Notwendigkeit, zum Organismus führt, ob aus den heterogenen Atmosphären ein Boden wachſen kann, der größtes Schaffen trägt.

Stärker als je vorher ſpürt man die Belangloſikeit der Mittel. An die Stelle des Stils tritt einzig der Wert. Und die Muſik, im Begriff, die Wandlung zu durchleben, welche in den anderen Künſten immer deutlicher wurde (man denke etwa an die Entwicklung Erich Heckels von ſeinen ekſtatiſchen frühen Landſchaften zu den reifen, tönenden und doch ganz individuellen Landſchaftsbildern der jüngſten Zeit), ſteht hier vor letzten Fragen.

Die Aufgaben, welche ſich für eine Zeitſchrift ergeben, die ihr Spiegelung zu ſein verſucht, ſind klar. Es ſoll nicht unternommen werden, ſie aufzuzählen und zu begründen, ſondern ſie zu löſen. Jede Einſeitigkeit wäre eine Gefahr. Die Frage nach den inneren und äußeren Zuſammenhängen wird zu entſcheidender Bedeutung. Antwort aber bringt nicht muſikgeſchichtliche Betrachtung allein: ſie muß einſeitig bleiben. Erſt wenn es gelingt, das Kunſtwerk ſelbſt zu halten, ohne es durch Berührung zu verletzen, ſind feinſte Schwebungen ſpürbar, tönt auf der große Zuſammenhang aller Fragen, welche Gegenwärtiges und Vergangenes, Nahes und Fernes zu organiſcher Einheit verknüpfen.

Ferruccio Busoni (Berlin)

VOM WESEN DER MUSIK

Anbahnung einer Verſtändigung für den immerwährenden Kalender

Allmählich mußte ich mich im Weiterſchreiten meiner Betrachtungen zu der Anſicht bekennen, daß unſere Vorſtellung vom Weſen der Muſik noch fragmentariſch und undeutlich geblieben; daß die Wenigſten ſie zu empfinden vermögen, weniger noch zu begreifen und garnicht zu präziſieren. Meine frühere Erkenntnis von der Einheit der Muſik gelte als eine Vorahnung deſſen, das ich hier zu formulieren mich anſchicke: eine Vorahnung, die bisher eher von Philoſophen als von eigentlichen Muſikern intuiert wurde; als von ſolchen Geiſteskräften, die das irdiſche Handwerk (wie die Muſiker es ausüben) in ihrer Hellſicht weniger beeinträchtigte. Ein derartig gebildeter Geiſt kam mir dieſer Tage zu Hilfe in meinem Beſtreben, die Genauigkeit des Ausdrucks für meine Gedanken zu finden. Den folgenden Sätzen (einem Roman A. France's entnommen) könnte mein eigener (Entwurf einer neuen Äſthetik der Tonkunſt 1906) als Motto vorangehen:

„Denn der Inhalt eines Tonſtückes beſtand und beſteht vor und nach ſeinem Erklingen gleich vollſtändig und unabänderlich".

In dem Roman des franzöſiſchen Meiſters, worin ein junger dramatiſcher Autor klopfenden Herzens das Ende einer „Première" ſeines Stückes herbeiwünſcht, äußert ſich zu ihm ein Arzt:

„Glauben Sie nicht, daß alles, was ſich ereignen ſoll, nicht bereits und von jeher ſich ereignet habe", – und ohne die Antwort abzuwarten, fügte er hinzu: „Wenn die Phänomene der Welt aufeinanderfolgend zu unſerer Kenntnis gelangen, ſo dürfen wir daraus nicht ſchließen, daß ſie in Wirklichkeit einander folgen, und wir haben noch weniger Gründe, anzunehmen, daß ſie ſich genau in dem Augenblick ereignen, in dem wir ſie wahrnehmen. Das Weltall", fuhr der Doktor fort, „erſcheint uns unaufhörlich unvollendet, und wir haben die Jlluſion, daß es ſich unaufhörlich vollende. So wie wir der Phänomene als aufeinanderfolgend gewahr werden, ſo glauben wir, daß ſie ſich in der Tat nacheinander vollziehen. Wir haben die Vorſtellung, daß die, die wir nicht mehr ſchauen, vergangen, und die, die wir noch nicht ſehen, zukünftig ſeien. Doch ließe ſich begreifen, daß es

Wesen gäbe, die derart geformt wären, daß sie gleichzeitig das erschauen, was für uns Vergangenheit und Zukunft sind. Man kann sich auch solche Wesen vorstellen, die in umgekehrter Ordnung die Phänomene wahrnehmen und diese sich entrollen sehen von unserer Zukunft zurück zur Vergangenheit. Nehmen wir beispielsweise solche Geschöpfe an, die über den Raum anders verfügen könnten als wir, und fähig wären, sich mit einer Schnelligkeit zu bewegen, die jene des Lichtes überträfe, so würden derartige Geschöpfe sich von der Folge der Phänomene eine von der unseren recht abweichende Vorstellung bilden. Wir selbst in einer hellen Nacht, wenn wir den Blick auf die Ähre der Jungfrau richten, die über den Wipfeln einer Pappel zittert, sehen zugleich, was gewesen und was ist. Und können mit gleichem Rechte behaupten, daß wir das sehen, was ist und was sein wird. Denn wenn der Stern, so wie er uns erscheint, die Vergangenheit darstellt im Verhältnis zum Baum, so ist der Baum die Zukunft im Verhältnis zum Gestirn. Indessen, das Gestirn, das uns von weitem sein feuriges Antlitz zeigt – nicht wie es heute ist, sondern wie es in unserer Jugend war, vielleicht sogar vor unserer Geburt – und die Pappel, deren junge Blätter in der Abendkühle zittern, finden sich in uns zusammen in demselben Zeitmoment und sind uns zugleich gegenwärtig. Wir sagen von einer Sache, daß sie gegenwärtig ist, wenn wir sie präzis wahrnehmen. Von ihr sagen wir, daß sie in der Vergangenheit stehe, wenn wir nur mehr ein undeutliches Bild von ihr bewahren. Ein Ding, hätt' es sich auch vor Millionen Jahren abgespielt, wird für uns gegenwärtig sein, sobald wir von ihm den für uns möglichst scharfen Eindruck empfangen, es wird für uns nicht etwas Vergangenes sein, vielmehr etwas Gegenwärtiges. Die Reihenfolge, in der die Dinge in die Abgründe des Weltalls rollen, ist uns unbekannt. Wir kennen nur die Reihenfolge unserer Wahrnehmungen.. Zu glauben, daß die Zukunft nicht ist, weil wir sie nicht kennen, ist dasselbe, als zu glauben, daß ein Buch unvollendet sei, weil wir es nicht zu Ende gelesen.

Durch unabänderliches Schicksal ist das Universum ebenso konstruiert, wie ein Dreieck, von dem eine Seite und zwei Winkel gegeben sind. Die künftigen Dinge sind vorbestimmt. Von diesem Augenblick ab sind sie vollendet, als ob sie existierten. Sie existieren in der Tat. Sie existieren so reell, daß wir sie zum Teil bereits kennen. Und wenn dieser Teil verschwindend ist im Verhältnis zu ihrer Unendlichkeit, so steht er doch in einem recht schätzenswerten Verhältnis

zu dem Teil vollendeter Tatſachen, den wir zu faſſen vermögen. Wir können ſoweit gehen, zu behaupten, daß für uns die Zukunft nicht ſehr viel dunkler iſt als die Vergangenheit. Wir wiſſen, daß Generationen auf Generationen folgen werden in Arbeit, in Freuden und Leiden. Ich ſpanne meine Blicke jenſeits der Dauer der menſchlichen Raſſe. Ich ſehe die Sternbilder allmählich ihre Formen verwandeln, die unabänderlich ſchienen; wir wiſſen, daß morgen und noch weiter für lange Zeit die Sonne aufgehen wird an jedem Morgen. Wir ſehen den neuen Mond des nächſten Monats. Wir ſehen ihn nicht ſo deutlich, wie den Neumond dieſer Nacht, weil wir nicht wiſſen, in welchem grauen oder rötlichen Himmel er uns ſeinen alten Blechpfannenhinterteil zeigen wird. Wüßten wir das in jeder Einzelheit, ſo wäre uns dieſer und jener Mondaufgang gleich gegenwärtig. Die Kenntnis gewiſſer Tatſachen iſt der einzige Grund, der uns dazu bringt, an ihre Realität zu glauben. Da wir gewiſſe kommende Dinge wiſſen, ſo müſſen wir uns dazu bekennen, ſie für reell zu halten. Und wenn ſie wirklich ſind, ſo ſind ſie auch ſchon verwirklicht. Alſo iſt es glaubhaft, mein Lieber, daß Ihr Stück bereits geſpielt iſt, ſei es vor tauſend Jahren, ſei es vor einer halben Stunde, was abſolut auf dasſelbe herauskommt. Denken Sie daran, und Sie werden ſich beruhigt fühlen". –

Im Verlaufe des Überſetzens dieſes Bruchſtückes kam es mir erſt wieder in Erinnerung, daß ich ſelbſt etwas dem in der Anſchauung Verwandtes vor Zeiten aufgeſetzt hatte; denn wir, kümmerliche Menſchengeſchöpfe, kommen alle, bei gleichen Beſtrebungen, zu den nämlichen Schlüſſen. An ſich unerſchöpfend und unſchöpferiſch, betreffen ſie doch mittelbar jene Wahrheitsfunde, die ich diesmal auftiſchen werde.*)

Das Weſen der Muſik zu definieren, wird meiſt mit einer billigen Phraſe abgetan. Sagen wir meinetwegen: Muſik iſt die Kunſt der Töne in der Bewegung der Zeit. Oder: in der Verbindung von Rhythmus, Melodie und Harmonie. Und Ähnliches. Einmal las ich gar: Muſik beſteht aus Harmonie und Melodie; jene für die linke Hand, dieſe für die rechte. Auch jene wohlgemeinten dichteriſchen Schwärmereien: („Muſik iſt ein Abgeſandter des Himmels" und ihre mannigfachen Variationen) beſagen zwar nichts, aber nähern ſich eher der Ergründung unſeres Arguments als irgend eine muſikaliſche Fachſimpelei.

Dieſe manövriert gern mit Namen, die in unſerer „Muſikgeſchichte" eine Bedeutung erlangt haben; während ſolche Namen nur die Aufzählung weniger Beſtandteile

*) Vergleiche meinen Aufsatz: „Später" in der Pfingstnummer 1923 im Berliner Tageblatt.

eines Uhrwerkes ſind, das wir konſtruiert haben, um den Begriff der Zeit zu faſſen, der uns ſonſt entſchlüpfen würde. In gleichem Verhältnis wie die Elektrizität von Anfang an da war, auch bevor wir ſie entdeckten; wie alles noch Unentdeckte von Anfang an beſtand, alſo auch jetzt ſchon beſteht, ſo iſt auch die kosmiſche Atmoſphäre mit ſämtlichen Formen, Motiven und Kombinationen geweſener und künftiger Muſik völlig erfüllt.

Ein Komponiſt mutet mich an wie ein Gärtner, dem ein Grundſtück kleineren oder größeren Umfangs zur Kultivierung desſelben zuerteilt worden iſt; ihm fällt es zu, das, was auf ſeinem Terrain gedeiht, zu pflücken, allenfalls zu ordnen, zu einem Strauß zuſammenzuſtellen; wenn es hoch kommt, zu einem Garten auszubauen. Dieſem Gärtner kommt es zu, das, was ſeinen Augen, ſeinen Armen, (ſeiner Unterſcheidungskraft) erreichbar iſt, zu erraffen und zu geſtalten. So wird ſelbſt ein Gewaltiger, ein Geſalbter, ein Bach, ein Mozart, von der geſamten Flora der Erde nur einen Bruchteil überſchauen, handhaben und vorzeigen können: ein winziges Fragment jenes Blütenreiches, das unſeren Planeten bedeckt und wovon ein ungeheurer Flächenraum, teils zu entfernt, teils unerforſcht, ſich der Erreichbarkeit des einzelnen Menſchen, – ſei er auch ein Rieſe – entzieht. Und noch iſt der Vergleich ſchwach und ungenügend inſofern, als die Flora lediglich die Erde bekleidet, während Muſik ein ganzes Weltall, unſichtbar und ungehört, durchzieht und durchdringt.

Auch dem größten Rieſen muß der Umkreis, in dem er ſeine Tätigkeit entfaltet, ein beſchränkter bleiben. Wieviel er auch umfaſſen mag, es wird – im Verhältnis zum Unendlichen, aus dem er ſchöpft – eine verſchwindend kleine Strecke ſein müſſen; ſo wie auch der höchſte Aufſtieg uns der Sonne nicht näher bringt! Innerhalb dieſes von einem Menſchen beherrſchten Umkreiſes, den ihm die Zufälle ſeiner Geburt anweiſen, in Zeit und in Raum, fühlt der individuelle Geiſt ſich beſonders zu beſtimmten Flecken und Bildungen durch natürliche Sympathie mehr angezogen, indem ſein Naturell mit gewiſſen Einzelheiten dank ähnlicher beiderſeitiger Beſchaffenheit in nähere Verwandtſchaft geſtellt iſt. Dieſe Momente bevorzugt der „Schaffende" in ſo ausgeſprochener Weiſe, daß er in ſeinen Werken gern und oft zu ihnen wiederkehrt; derart, daß wir Andern lernen, ihn daran wiederzuerkennen. – So wie wir aus den zufälligen (im Grunde vorbeſtimmten) Begegnungen mit wenigen Frauen den Begriff der Liebe bilden und dieſe niemals über dieſe Begegniſſe hinaus begreifen (Liebe iſt wechſelſeitige Anziehung von Menſchen und Dingen durch Unendlichkeit und Ewigkeit). So iſt es durch die Vermittelung weniger uns bekanntgewordener Komponiſten, daß wir

glauben, das Wesen der Musik erschaut zu haben. Was wir davon wirklich erschauen, sind Einzelheiten und Manieren, die – noch dazu – der Kleinere vom Größeren übernimmt; bis ein neuer Größerer eine bis dahin unenthüllte Wendung erhascht und so den nächsten Schritt antritt. Dieser „Neue" gilt als Genie. Im Grunde verdankt er seine Bedeutung dem Orte und dem Augenblick, die seine Geburt umstanden.

Das Wesen der Musik ist bei wenigen Einzelnen geahnt, den Meisten unbekannt oder von ihnen verkannt. Es ist, als ob man aus wenigen Bausteinen, die wir zusammentragen, ein Bild der Architektur aller Zeiten und Länder gewinnen wollte.*) Im Gegenteil, solche sporadischen und bröckligen Kenntnisse verkleinern und verwirren das wahre Bild, wie das innere Gesicht eines Berufenen es sich allenfalls konstruieren könnte, im Augenblick gesteigerten Sehertums. –

Hören wir (in tiefster Verehrung und höchster Bewunderung) einen Satz des halbgöttlichen Mozart an (eines jener Geister, die dem Wesen der Musik in vielen Momenten zu Nächst kamen) so müssen wir an ihm folgende Einschränkungen uns eingestehen, soweit es die Äußerung des musikalischen Urwesens anlangt.

1. Wir vernehmen unzweideutig den „Kreis", aus dem seine Musik geschöpft ist, dessen Umfang, seine zeitlichen und örtlichen Bedingungen.
2. Die sympathetische Wahl des Meisters, was er bevorzugt und was er vernachlässigt, was ihm persönlich „liegt"!
3. Das öftere Wiederholen und Betonen des von ihm Bevorzugten.

Was ihm die Natur, in welcher Fülle auch, zu verwalten gab, wird mit jedem dieser drei Punkte verkleinert und persönlich zugeschnitten.

So trägt der Meister uns von den unzählbaren Formen, mit denen die Musik von allerwärts uns umschwebt, eine begrenzte Wahl zu, aus der er wiederum eine kleinere Auswahl zieht, zu der er (weil er sie als gefälliger oder ausdrucksvoller empfindet) häufig und gerne in Einzelheiten zurückkehrt. Zu dieser Mission auserkoren, ist es nicht sein Verdienst, sondern seine Bestimmung, sie auszuüben, wohingegen ich als etwas eher Sträfliches betrachtete, wenn der Unberufene in dieselben Stapfen treten wollte, ähnlich wie es auch dem Erwählten nicht gegeben ist, über seine eigene Bahn hinauszuschreiten. Niemand beneide den Genius, denn ihm fällt das Schwierigere und Verantwortlichere

*) Als ob man aus einem unübersehbaren Magazin so viele Schätze und Vorräte mitnähme, als einer greifen und schleppen könnte. — Dabei wird in der Eile Ungeeignetes mit unterlaufen, je nach der Sicherheit des Griffes und des Auges, wobei wiederum „Eile" hier für die knappe und unbestimmte Dauer des Lebens stehen mag. — Mit Absichtlichkeit häufe ich die vergleichenden Beispiele: sie sollen helfen den Sinn dieser These fortschreitend zu klären.

der Aufgabe zu, ohne daß sich durch ihn die Distanz jemals vermindern könnte, die uns vom Wesen der Musik trennt.

Nicht durch das Erspähen neuer Mittel und einzelner Findigkeiten wird die Entfernung allmählich vermindert, sondern durch ein nie erlahmendes Anhäufen alles vorläufig Errungenen und Weiterzuerringenden bei zunehmendem Zurücktreten der vermeintlich individuellen Wichtigkeit gegenüber der unermüdlich sich ausbreitenden unerschöpflichen Gestaltung. – So wie dem Astronomen der größte Teil des Himmels verborgen bleiben muß auf ewig, so werden wir das Wesen der Musik nie ganz erfassen, und weil der Gemeine im Staate der Tonkunst ebensoviel sich erdreisten darf, zu sagen und zu handeln wie der höchste Heerführer, so ist der Weg, der dem Ziele uns näherbrachte, ein stetig verzögerter und oft durch begangene und gepredigte Irrtümer abschreckend zögernder, äußerst mühsam zu verfolgender.

Was ist das Wesen der Musik? Nicht der Vortrag eines Virtuosen, nicht die Ouvertüre zu Rienzi, nicht die Lehre der Harmonie, nicht das hinter farbig angestrichenen Grenzpfählen sich heimatlich ausladende Volkslied getrennter Nationen (schon das Trennen ist in diesem Fall ein Verleugnen). Wenn auch jede einzelne dieser Gattungen ein Körnchen des Allwesens in sich hält, insofern, als die Musik alle Elemente umschließt; aber gerade dadurch, daß sie in Gattungen zerfällt, wird sie wiederum zerpflückt, als ob das Himmelszelt zu kleinen Streifen zerschnitten würde. Was vermag der Einzelne gegen solche unübersichtliche Fülle des Materials? Seien wir den wenigen Erwählten im Tiefsten der Seele dankbar dafür, daß es ihnen gegeben ist, wenigstens im Kleinen durch Geschmack und Form, durch Eingebung und Meisterung ein Miniaturmodell jener Sphäre aufzustellen, aus der alle Schönheit und Gewalt ihnen zufließt. Das Wesen der Musik werden Menschen in seiner Echtheit und Gesamtheit niemals erkennen; kämen sie doch wenigstens dazu, zu unterscheiden, was n i c h t zu ihm gehört! Dem steht vor allem die „Zunft" im Wege, wie dem Glauben das Dogma entgegensteht.

Zuweilen in seltenen Fällen hat ein Irdischer vom Wesen der Musik etwas Unirdisches erlauscht: das zerfließt in den Händen, sobald man danach greift, erstarrt, sobald man es hier unten verpflanzen will, erlischt, sobald es durch das Dunkel unserer Mentalität geschleift wird; doch bleibt von seinem himmlischen Ursprung noch genug Erkennbares, daß es uns als das Höchste, Edelste und Hellste erscheint von allem Hohen, Edlen und Hellen, das uns erkennbar umgibt.

Nicht die Musik ist ein „Abgesandter des Himmels", wie der Dichter meint Sondern des Himmels Abgesandte sind gerade jene Erwählten, denen das hohe Amt aufgebürdet ist, einzelne Strahlen des Urlichts durch unermeßlichen Raum uns zuzubringen. Heil dem Propheten![1])

Egon Wellesz (Wien)

SALZBURG

Zum dritten Male vereinigen sich in diesem Sommer Musiker aus aller Welt in Salzburg. Die Idee, alljährlich einen Überblick über das zeitgenössische Schaffen auf dem Gebiet der Kammermusik zu geben, hat sich durchgesetzt, und in einer nicht unbedeutenden Weise die Gestaltung des Musiklebens in diesen Jahren beeinflußt. Aber wie es so oft mit Ideen geschieht, die, der Führung Einzelner entrückt, in die Breite zu wirken beginnen, hat auch die Idee „Salzburg" durch die Diskussion, die sich an die einzelnen Veranstaltungen knüpfte, vielfache Deutung erfahren, sodaß es nicht überflüssig erscheinen mag, wenn von einem Musiker, der von Anfang an das Werden dieser Idee verfolgen konnte, das Prinzipielle der ursprünglichen Intention festgestellt wird.

Es war bei dem Mahlerfest in Amsterdam, daß sich, zum ersten Male seit 1914, Musiker aus den verschiedenen Ländern zusammengefunden hatten. Eine Serie von Kammerkonzerten bot einen Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Schaffen. Da schon tauchte der Gedanke auf, ein internationales Musikfest in Zürich zu organisieren, aber der Plan ließ sich durch die damals noch bestehenden wirtschaftlichen Hindernisse nicht durchführen. Nun gewann derselbe Gedanke 1922 in einem kleinen Kreis Wiener Musiker Gestalt. Die langen Jahre der Isolierung hatten es mit sich gebracht, daß man hier nur ungenügend das übrige zeitgenössische Schaffen kannte. Man wußte, daß es in den anderen Ländern nicht viel besser darum bestellt war. Man las in den verschiedenen Fachschriften von Werken junger Komponisten, deren Namen teils wenig teils gänzlich unbekannt waren, und man verlangte, mehr zu wissen. Denn daß die

[1]) Das Manuskript ist vom 8. Juni 1924 datiert. Die Schriftleitung.

künstliche Isolierung dem eigenen Schaffen keineswegs förderlich sein könne, war jedem bewußt; hatten sich doch zu allen Zeiten gerade die stärksten Naturen bemüht, Einblick in die gesamte Produktion ihrer Epoche zu nehmen.

So wurden Fäden mit den jungen Musikern aller Länder angeknüpft und ein Programm zusammengestellt, das einen möglichst vollständigen Überblick zu geben vermochte. Man fand allenthalben ein erstaunlich großes Entgegenkommen und die Gefühle aufrichtiger Kameradschaft. Nur dadurch war es möglich, ohne irgend eine materielle Grundlage das erste Kammermusikfest zu veranstalten.

Die Wahl von Salzburg als Ort des Festes ergab sich für die Veranstalter von selbst, da dem Oestreicher Salzburg als die geeignetste Stadt für Festlichkeiten galt und die Mozartaufführungen unter Mahler und Richard Strauß, die „Jedermann"-spiele unter Reinhardt jedes Jahr einen Kreis von Kunstfreuden an dieser Stätte zusammenführten. Die rührige Anteilnahme eines Mitglieds der Salzburger Festspielhausgemeinde an den Vorbereitungen der Kammerkonzerte ergab ein freundliches Zusammenwirken und Unterstützung bei der administrativen Tätigkeit. Ohne in eine nähere Bindung einzugehen, hatten beide Veranstaltungen, die des Kammermusikfests und die von der Festspielhausgemeinde ausgehende, Nutzen voneinander. In den Kreisen der in Salzburg versammelten Musiker entstand der Wunsch, dieses Fest, das gleichsam eine Improvisation war, nicht vorübergehen zu lassen, ohne eine Wiederholung sicherzustellen. In einer Versammlung wurde die Gründung einer Internationalen Musikgesellschaft mit dem administrativen Sitz in London beschlossen. Das Wiener Komitee hatte weiterhin für die technische Vorbereitung zu sorgen, zur Wahl der aufzuführenden Werke wurde eine siebengliederige, jährlich wechselnde Jury eingesetzt, die in Zürich zusammenzutreten hatte. In jedem Lande sollten sich Sektionen der Gesellschaft bilden, deren Aufgabe die Pflege zeitgenössischer Musik zu sein hatte, ohne daß sie sich auf irgendeine Richtung oder Tendenz zu begrenzen hätten. Im Sinne der Gründung sollten diese verschiedenen Gruppen nichts anderes tun, als die lebendigen Kräfte der eignen Nation fördern und durch Vorführung von ausgewählten Werken anderer Nationen neue Anregungen vermitteln. Die Veranstaltungen in Salzburg hatten Programme zu bieten, in denen die Essenz der Produktion jedes Jahres übermittelt werden sollte.

Um die Organisation der Gesellschaft vorzubereiten, trat im Februar 1923 eine Delegierten-Konferenz in London zusammen, welche auch die Jury bestimmte. Diese

versammelte sich im Mai in Zürich und stellte das Programm für das erste Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik zusammen. Während dieses Fest im August 1923 abgehalten wurde, tagte eine Delegierten-Konferenz, welche die Organisation weiter ausbaute, die neue Jury wählte und technische Fragen regelte. Die neugewählte Jury hat das Programm für dieses Fest zusammengestellt.

Es hat sich nun gezeigt, daß bei jeder dieser Programmbildungen irgendeine Nation oder irdendeine Gruppe innerhalb einer Nation unzufrieden war. Das sind wohl Erscheinungen, die bei jeder durch eine Jury bedingten Auswahl zu Tage treten und unvermeidlich sind. Da sich die Veranstaltungen wiederholen, ist anzunehmen, daß jede starke Begabung zu Wort kommen wird. Denn hierin hat die Idee „Salzburg", in innerem Zusammenhang mit den gleichgerichteten Kräften, welche im ersten Donaueschinger und im Weimarer Tonkünstlerfest sichtbar wurden, befruchtend gewirkt, daß nun allenthalben Veranstaltungen und Feste mit Werken zeitgenössischer Produktion stattfinden. Die Stagnation der letzten Jahrzehnte ist überwunden. Wir haben wieder ein Musikleben, das im Zusammenhang mit dem Schaffen der gegenwärtigen Generation steht. Es ist in der Geschichte der Veranstaltungen selbst begründet, daß die Rolle, die Salzburg anfangs spielte, gegenwärtig eine Veränderung erfahren hat. Stand man damals einer Überfülle von neuen Erscheinungen gegenüber so haben unterdessen die Veranstaltungen in Donaueschingen, Cassel, Frankfurt und Berlin, die verschiedenen Gesellschaften zur Förderung zeitgenössischer Musik, die Kenntnis des neuen Schaffens vermittelt, sodaß die Salzburger Kammerkonzerte mehr und mehr eine Revue des Schaffens des letzten Jahres werden. Darin würde eine nicht zu unterschätzende Gefahr für die Sache selbst liegen, wenn nicht — in Ausführung von Intentionen, die schon von dem Wiener Komitee vorgesehen waren — der Begriff Kammermusik die weiteste Auslegung erfahren würde, und gleichzeitig, neben den Kammerkonzerten, auch die Aufführung von Orchesterwerken in den Gesamtplan einbezogen worden wäre. Die Bedeutung von Salzburg als Idee beruht aber heute nicht mehr so sehr in den Konzerten, die hier veranstaltet werden, sondern in dem Kontakt der Musiker, die sich hier in einem anderen Sinne zusammenfinden, als bei den turbulenten Konzerten der großen Städte. Salzburg ist dem Musiker ein geweihter Ort. Der Geist der Humanität, der das wesentlichste Merkmal der Kunst des größten Genius der Musik ist, teilt sich denen mit, die hierher kommen. Die Dinge stehen unter einem günstigen Zeichen, und Gegensätze,

die unvereinbar scheinen, fügen sich zusammen. Man will einander verstehen lernen und achtet im Künstler gerade die Merkmale seiner nationalen Eigenart. Aus diesem Grunde ist auch der englische Name — Gesellschaft für zeitgenössische Musik — richtiger als die allgemein gebräuchliche Bezeichnung einer Internationalen Musikgesellschaft, die in Deutschland keinen guten Klang hat, da der Begriff des Internationalen in Gegensatz zum Nationalen gesetzt wird.

Wohl alle die jungen Künstler, die sich der Idee der gemeinsamen Feste angeschlossen haben, sind stolz auf die Kräfte des heimischen Bodens, dem sie entstammen und der ihnen Schutz und Heimat ist. Aber so wie die großen dichterischen Schöpfungen der Nationen nicht im Dialekt eines Stammes geschrieben sind, sondern in einer Sprache, die die Fülle aller Stämme vereinigt, so streben auch die Musiker danach, ihrer Sprache den Reichtum aller Möglichkeiten einzugliedern, über den die Musik dieser Epoche verfügt.

Und einer späteren Zeit wird es vorbehalten sein, darüber zu richten, ob diesem Ringen der Besten unter den jungen Musikern aller Nationen um die Palme friedlichen Sieges eine neue Blüte der Musik und ihrer Pflege zu danken ist.

Fritz Jöde (Berlin)

MUSIKERZIEHUNG

I.

Betrachten wir unser Volk im Hinblick auf die Musik und ihre Pflege, so finden wir es deutlicher denn je in zwei Lager gespalten, von denen das eine aus beruflichen, wirtschaftlichen oder traditionellen Gründen überreichen Anteil an ihr hat, während das andere von vornherein und aus eben denselben Gründen entweder untätig neben ihr steht oder aber, wenn es nicht ganz dahin gekommen ist, sich musikalisch in einer Zone bewegt, die eine völlige Armut ihr gegenüber dokumentiert. Während die einen täglich von morgens bis abends, frei oder unfrei, im Berufszwang oder aus Luxus, nicht selten aber ohne einen inneren Zusammenklang von Berufensein und Beruf musizieren, führen die anderen ein berufliches Leben, das so fern jeder Musik ist, daß es nur den allerwenigsten gelingt, trotzdem den Weg zu ihr zu finden, daß vielmehr die meisten in Ermangelung dieses Weges im besseren Falle innerlich zu Grunde gehen, im schlechteren jeden Verkehr mit der Musik ohne weiteres als nicht zu ihnen gehörend abbrechen.

Diejenigen aber, die heute beruflich Musik ausüben, sei es als Musiker, Musikwissenschaftler oder Musiklehrer, stehen zum allergrößten Teil derart in dem Banne ihrer stofflich so differenzierten und räumlich so ausgedehnten Musikarbeit, daß es ihnen aus geistiger und körperlicher Überbelastung einstweilen völlig unmöglich ist, auch nur einen einzigen Schritt zur Überwindung der heutigen Lage zu tun.

Der praktische Musiker hat vollauf mit der Erreichung der heute erforderlichen enormen Technik zu tun, die sich im Laufe nur der letzten hundert Jahre so entwickelt hat, daß das, was Mozart und Beethoven die größten Triumphe einbrachte heute von jedem Konservatoristen einer Oberklasse mit Selbstverständlichkeit verlangt wird. Und wendet er sich nicht ganz und ausschließlich diesem seinem Hauptgebiet zu, so droht ihm im Konkurrenzkampf der Untergang, das Schreckgespenst, das ihn nur zu leicht zur freiwilligen Verkrüppelung, zur Aufgabe seiner besten inneren Kräfte um einer erforderlichen äußeren Technik willen bringt. Der Musikwissenschaftler findet ein ganz junges, bisher nur in den Anfängen durchackertes Gebiet vor, in dem erst einmal von außen her eine solche Menge Stoff zusammengetragen worden ist, daß er sich in dem Zwiespalt zwischen dieser äußeren Anhäufung und dem Wissen um die

inneren Ereignisse dieses Stoffes nun mit Notwendigkeit vor der Aufgabe sieht, eben hier seine Arbeit schrittweise auf Verinnerlichung einzustellen. Und er findet ein so ungeheueres Arbeitsgebiet vor, das ihn durch etliche Generationen hindurch binden könnte und das auch seine ganze verfügbare Kraft vollauf in Anspruch nimmt. Der Musiklehrer aber steht in der Schule, wo die Frage des Musikunterrichts anstelle des bisherigen Gesangunterrichts auftritt und eine ganz neue, bedeutungsvollere und sehr viel intensivere Arbeit von ihm verlangt, vor einer derartigen Fülle von Problemen, daß er in Not ist, wenn er wirklich an die Lösung der von ihm durch die Zeit geforderten Aufgaben herangehen will. Außerhalb der Schule aber, wo es sich immer noch in erster Linie und eigentlich ausschließlich um Instrumentalunterricht handelt, ergeht es ihm bei dem immer deutlicher vernehmbaren Ruf nach einer wirklichen Musikerziehung am Instrument über die leer ablaufende Technik hinaus nicht anders.

Ist dies kurz umrissen die innere Lage derer, die die einzig Berufenen sein müssen, ihr Volk aus der Verarmung und Leere der Musik herauszuführen, so spricht sich damit wie gesagt einmal einstweilen die Behinderung zu jeder Arbeit über die besondere Aufgabe hinaus aus, und es zeigt sich schon hier andeutungsweise, wie sehr wohl eine rechte äußere Zusammenfassung und Ordnung der inneren Kräfte helfend eingreifen kann, wo die eigene Inanspruchnahme der einzelnen Beteiligten so ungeheuer groß ist, daß ihnen im Augenblick nichts weiter übrig bleibt, als einfach auf eine passende Gelegenheit, also auf eine äußere Organisierung, zu warten.

Daneben aber macht sich schon ganz in den Anfängen ein Zusammenwollen bemerkbar, das die bisher noch getane Einzelarbeit in ihrer Strebigkeit auf ein Ganzes hin deutlich spürbar macht. Drückt sich das beim praktischen Musiker allerdings zwar nur im negativen Maße aus, indem ihm nicht selten alles andere als seine eigene Praxis, aller Wunsch über sie hinaus zu einem tieferen Begreifen der Geschehnisse, geradezu langweilig ist, so ist in dem Bestreben der Musikwissenschaft nach einer Verinnerlichung bereits die Richtung auf eine Synthese gegeben, wenn sie bisher auch zunächst scheinbar gleichnishaft auftaucht, d. h. sich auf ein ganz bestimmtes stoffliches Gebiet beschränkt und jedenfalls äußerlich noch nicht erkennen läßt, daß sich auch hier eine Ablösung einer stofflichen Einstellung anbahnt. Derjenige, der über das Gleichnis hinaus, am deutlichsten in seiner Arbeit, auf eine Überwindung der Zwiespältigkeit zustrebt, ist der Musiklehrer, vor dem ja schon unmittelbar, wenn er den Gedanken einer wirklichen Musikerziehung sich zu eigen macht, der Bereich der Musikpflege im ganzen steht.

Diesem allem gegenüber steht aber heute noch die äußere Lage unseres ganzen Musikbetriebes, der die öffentliche Musikarbeit mit ihrer jagenden Hetze der stets konkurrenzumstrittenen Konzert- und Opern-Unternehmungen genau so in seinem Bann hält wie die private Musikarbeit und die Musikerziehung dazu, die ebenfalls bei der schwierigen wirtschaftlichen Lage in einem Konkurrenzkampf steht, der zu einer alle Vertiefung fliehenden Hast zwingt. Diese äußeren Erscheinungen sind so schwerwiegend, daß einstweilen ganze Verbände und Genossenschaften den allergrößten Teil ihrer Arbeit auf sie einstellen müssen, daß jahrzehntelang musikpädagogische Organisationen in erster Linie ihre Aufgabe in wirtschaftlichem Kampf sehen, ja, daß Berufsverbände nicht selten lediglich aus dieser Einstellung her ihre Begründung erfahren mußten. Es ist ein solches Ausmaß an Organisationsleistung auf die Überwindung der Schwierigkeiten der wirtschaftlichen Lage und zwar in einer zeitlichen Ausdehnung angewendet worden, daß man nur zu bald den Rückschluß von hier aus auf das Geschehen im Volke selbst ziehen kann.

So sehen wir, wie die alles gesunde Ausmaß überschreitende und jede wirkliche Fülle hindernde stoffliche Anhäufung von Musik, die die Folge des Konkurrenzkampfes auf dem Gebiet der Berufsmusik ist, auf der anderen Seite ein Volk zeigt, das bei dieser ungeheueren Menge von äußerem Geschehen innerlich musikalisch verarmt oder aber völlig musikleer geworden ist. Ein Volk, das zum größten Teil nur noch passiv an dem Musikgeschehen teil hat oder aber sich musikalisch in einer Zone bewegt, die einen solchen Tiefstand dokumentiert, daß sich jeder, sowohl der Musiker wie der musizierende Laie, von vornherein darüber klar ist, daß eine ungeheuere Kluft beide von einander trennt. Mit dieser Zwiespältigkeit der Lage hat man sich nicht nur abgefunden, sondern eine ganze Fülle von theoretischen, methodischen und praktischen Maßnahmen hat sich bereits mit unverkennbarer Routine darauf eingestellt und erhebt damit zu einem Dauerzustand.

Findet man auf der einen Seite eine musikalische Laientheorie neben einer Musikertheorie stehen, von der die eine eigentlich nicht eine Vertiefung der anderen ist, sondern stofflich und gesinnungsmäßig sich durchaus von dieser unterscheidet, so findet man auf der anderen Seite eine Musikerziehung, die auch hier, wie man sagt, den Bedürfnissen gerecht wird und sich entweder auf das eine oder auf das andere einstellt. Und es ist schon nicht anders, als daß hier das eine dem anderen gegenüber genau so wie auf dem Gebiete der Musiktheorie nicht als eine für alle

verpflichtende Vorstufe, sondern mit vollem Bewußtsein als eine Minderwertigkeit angesehen wird.

Neben der so gewordenen und weiter beförderten Musikarmut steht aber geradezu eine Musikleere im Volke, die es dahin gebracht hat, daß dieses seinen Musikbedarf allein noch von außen her deckt, wo es ihn von innen her nicht mehr zu decken vermag, und es hat sich da eine passive Teilnahme am Musikgeschehen entwickelt, die sich bereits hemmungslos auf den Konkurrenzkampf jener anderen Seite eingestellt hat. Denn diese Passivität fordert bei dem allen Menschen eigentümlichen Verlangen nach Musik eine ungeheuere Menge von Angeboten verschiedener Einstellung. Und je nach der geistig menschlichen Kraft des Einzelnen wird der Bedarf im Konzertsaal, im Caféhaus oder im Kino gedeckt, die alle drei trotz ihrer inhaltlichen und Gesinnungs-Gegensätze die Passivität der Hörer nicht nur nicht verhindern, sondern bei immer weiterem technischen Abrücken von den Möglichkeiten des Menschen in seiner sonstigen Lebenszone im Gegenteil sogar befördern, indem sie ihm Anteilnahme im Dabeisein vortäuschen.

Daß die Menschen aber trotz allem sich sehr wohl ein dumpfes Empfinden dafür bewahrt haben, daß diese Musik für sie nicht genüge, beweist jedoch der eine grauenhafte Fehlschritt, daß sie zu technischen Ersatzmitteln greifen, die nicht einmal sehr weit ab etwa von der Art eines vielfach erteilten Instrumentalunterrichts stehen.

So sehen wir einen Teil unseres Volkes, der nicht mehr selbst zu singen vermag und nur noch über die ersten Strophen von etwa zehn Schulliedern verfügt, mit denen der Bedarf für Jahresfeste gedeckt erscheint, sich in der Weise mit Musik in Verbindung bringen, daß er sich mit Musikapparaten jeglicher Gestalt umgibt. Damit glaubt er, die Verbindung zwischen sich und der Musik wieder hergestellt zu haben, nicht ahnend, daß es sich hier um nichts anderes als eben um eine technische Nothilfe handelt, die überall da einsetzt, wo der berufene Helfer versagt oder fehlt.

Aber alle diese verschiedenen Musikmaschinen, die es im Hause einfacher und begüterter Familien gibt, sind nicht der geringste Beweis gegen die Tatsache, daß das deutsche Volk in seinen breiten Massen zu singen aufgehört hat. Es steckt eine geradezu unheimliche Notwendigkeit in der heute rasend zunehmenden Verbreitung der Radioapparate, die die Mauern des Hauses, das schon lange aus einer den Menschen formenden, bindenden Bedingung zu einer bloßen unpersönlichen Zweckmäßigkeitsmaßnahme herabgesunken ist, endgültig niederreißen und den Rahmen,

in dem allein das Lied, die klingende Lebensfreude werden kann, so grenzenlos traurig überwinden.

Das dürfte das Ende der Selbsttäuschung oder das Ende überhaupt sein, wo technische Nothilfe und eine entwurzelte, öffentliche Musikpflege gemeinsam gegen das Volk vorzugehen gezwungen sind. Und es ist nur noch eine Frage an die Zeit, ob und wieweit sie diejenigen Kreise in unserer Musikarbeit, die die eigentlich Verantwortlichen sind, innerlich umgestellt hat oder umzustellen bereit ist, daß wir aus dieser Lage einen Weg finden.[1])

2.

Allen diesen Niedergangserscheinungen zum Trotz ist aber der Urtrieb des Menschen, seine Lebensfreude im Gesange ausströmen, Musik suchen zu müssen, bis auf den heutigen Tag wach geblieben. Und gerade infolge seiner allzu starken Behinderung durch die immer krasser zu Tage tretende Zwiespältigkeit unseres Musiklebens, bei dem der weitaus größere Teil unseres Volkes schon nahezu grundsätzlich von einer würdigen oder aber überhaupt einer eigenen Ausübung der Musik ausgeschlossen ist, hat er eben jetzt aufs neue nach Selbstentfaltung, und zwar in der Zone gesucht, die noch außerhalb der beruflichen und wirtschaftlichen Bindungen des Lebens steht: der Jugend. Sie hat es in ihren Verbänden jeder Gestalt gezeigt, daß über die durch Mechanisierung und Spezialisierung vor allem in den Städten – ganz besonders in den Großstädten – zur Masse gewordene Menge der Menschen hinaus auch heute noch und nicht geringer als früher die Grundhaltung eines Volklichen im Sinne des Lebensgemeinschaftlichen in Geschlecht, Stamm und Tradition möglich ist, daß Menschen über Zweckmäßigkeitsregelungen hinaus wirklich miteinander leben können, weil sie wieder einen gemeinsamen Gesinnungsboden, einen gemeinsamen Lebensstil und gemeinsame, d. h. verbindende, und nicht mehr üblicherweise trennende Sorgen und Interessen haben. Und auf eben diesem Boden ist wieder, vom Gesang und dem deutschen Volkslied ausgehend, in Gemeinsamkeit eine tätige Teilnahme an der Musik erwacht, die zunächst durch ihr bloßes Auftauchen gegenüber aller Maschinen- und Salonmusikware an dem wirklich zukunftsfreudigen Teil der Jugend aufs neue den gesunden Lebenswillen unseres Volkes bekundet. Die Bedeutung dieser Erscheinung ist dann sehr bald von demjenigen Faktor unseres Staatslebens erkannt worden, dem

[1]) Vgl. zu diesen Gedanken F. Jöde: Unser Musikleben, Absage und Beginn. Verlag J. Zwißler, Wolfenbüttel.

durch die Betreuung der Jugend vor allem die Zukunft unseres Volkes anvertraut ist: der Schule. Sie, die immer aufs neue vor der Gewissensfrage nach dem lebendigen Zusammenhang ihres Geschehens mit dem gesamten Volkskörper steht, hat sehr bald gespürt, daß ihr in dieser Lage die Aufgabe zufällt, der außerhalb der Schule sichtbar gewordenen frischen Keime zu einem wirklichen Volkstum auch in ihrem Bereich gewahr zu werden und sie zu hegen und zu pflegen, damit sie auch hier und von hier aus um den Fortbestand unseres Volkes willen Frucht tragen. Denn das Wort Kretzschmars, nach dem das Schicksal unserer Musik in der Schule verankert ist, dürfte in unserer um den Fortbestand unseres Volkes ringenden Zeit nicht ohne Not dahin zu erweitern sein, daß sich in dem Schicksal unserer Musik das Schicksal unseres Volkes selbst ausspricht. Denn findet das Zeitalter der Technik, das noch erst vor uns stehen dürfte, kein Volk, das aus eigener Notwendigkeit singt, statt dessen aber eine mit allen zerstörenden Mitteln der Zeit stumm gemachte Masse, so dürfte das wirklich das Ende bedeuten. Eben darin liegt die ungeheuere Kulturverantwortung, die über die heutige Fachmusikerschaft und die heutige Musikwissenschaft hinaus der Schule im Hinblick auf die Musikarbeit zufällt. Eine Verantwortung, die ihr auf Grund ihrer pädagogischen, d. h. der Zukunft durch die werdende Generation verpflichteten Einstellung vor allen anderen die Aufgabe zuweist, alle nur vorhandenen Kräfte anzusetzen, um aufs neue durch die Jugend und mit ihr in freudiger Unterstützung aller ethisch eingestellten Kreise der Fachmusikerschaft und der Musikwissenschaft über Musikbetrieb, Musikhandel und Musikware von heute hinaus den Weg zu einem neuen Musikleben zu finden, in dem ein Volk sich wieder zu erkennen gibt. An keiner anderen Stelle, weder in der triebhaft und aus innerem Müssen mit Gesang ins Leben hineinwachsenden Jugend, noch in der durch die ganze Zeitlage einer Kulturnotwendigkeit in vieler Hinsicht fernergerückten Musikerschaft, noch auch in der über alle Maßen mit sich selbst ringenden Musikwissenschaft, wird diese Aufgabe überhaupt oder allein gelöst werden können. Erst wenn sich alle drei in der gemeinsamen Verantwortung zusammenfinden, wird hier ein Dienst an unserem Volke geleistet werden können, der von grundlegender Bedeutung ist.

3.

Die Frage nach den äußeren Möglichkeiten zur Durchführung dieser Aufgabe fordert einen Blick auf die heutige Lage der Musikerziehung der Jugend im Ganzen.

Zeigt der neue Erlaß über die „Musikpflege in der höheren Schule" vom 14. April dieses Jahres den Willen, den neueren Bestrebungen auf diesem Gebiete Rechnung zu tragen, indem er eine volle musikalische Durchbildung und neben ihr eine wirkliche Musikpflege, die das Instrumentalspiel als gleichwertigen Faktor der Schulmusikarbeit einbezieht, fordert, so steht doch einstweilen der größere Teil der Musiklehrerschaft den hier aus der Notwendigkeit der Lage gewollten Dingen ratlos gegenüber, trotzdem nachgerade allerseits ihre Dringlichkeit erkannt und immer wieder der große Wunsch bekundet worden ist, am geplanten Werke teilzuhaben. Darin kommt somit die Forderung zum Ausdruck, alle nur möglichen Wege einzuschlagen, um das große Ziel der Erneuerung unseres Musiklebens aus der tätigen Anteilnahme aller beteiligten Kreise heraus, also vor allem der Jugend selbst, zu erreichen. Und diese liegt um so nachdrücklicher darin, als gerade heute aus allen Schichten der Bevölkerung und verlangender als je durch die überall auftretenden Träger stärksten Kulturwillens der Wunsch nach einer solchen inneren und äußeren Anteilnahme am Musikleben unseres Volkes hervortritt. Das zeigen außer den vielen Jugendverbänden jeder Gestalt und Richtung die Ansätze von Musikarbeit in Volkshochschulen, Jugendmusik- und Singschulen, wie auch die vielen neuen, über den Subjektivismus der musikalischen Romantik hinauswollenden kleinen Musikkreise, die nach und nach in immer größerer Menge und bereits weit über den Rahmen der zur Gestaltung unseres Volkes sich heute anschickenden Generation hinausragen und einen immer größeren Teil auch der älteren Generation zu sich hinüberziehen. Dabei darf nicht verkannt werden, daß die Lage in der heutigen Jugend eine solche ist, daß wohl die Bedingungen für den Weg zu einem wirklichen Musikleben, an dem das Volk innerlich teil hat, gegeben sind durch den Boden, auf dem sich hier alles bewegt, daß aber sehr wohl auch die Möglichkeit besteht, daß die hier angesetzten Keime wieder untergehen. Es darf dabei nicht vergessen bleiben, daß die Jugend sich bisher das Allermeiste aus eigener Kraft erworben hat und daß sich ein gewisser Stolz in ihr ausgeprägt hat, von keiner Hilfe von außen her abhängig zu sein, daß aber schließlich eine solche Isolierung und ein absichtliche Fernhalten von aller Gestaltung außerhalb ihres Bereichs zu einer inneren Verarmung führen muß. Wenn heute nicht die Kräfte ansetzen, die der Jugend das geben, was sie sich selbst zu geben nicht vermag, dann ist hier wieder einmal eine Wirklichkeit verpaßt, die im Bereich der Möglichkeit stand. Und es ist schon heute so, daß die Musikarbeit dieser Jugend selbst wiederum eine Zwiespältigkeit in sich trägt, die eben nicht darauf zurückzuführen

ist, daß es sich bei der einen Seite noch um eine Vorstufe zur anderen handelt, sondern die bereits so weit vorgeschritten ist, daß die eine als ein Gegenpol zur anderen erscheint, sodaß der Kampf innerhalb der Jugend mancherorts nicht mehr um die Ertüchtigung ihres eigenen Nachwuchses geht, sondern um die Verhinderung eines seichten, oberflächlichen Musizierens, das nicht sehr weit entfernt ist von der Salonmusik der vorigen Generation, die sich von ihr in mancher Hinsicht nur durch das Gewand unterscheidet.

Da eben ist die Stelle, wo die nächste Generation sich nicht mehr durch sich selbst zu helfen vermag, sondern wo ihr durch eine Hilfe von außen her gedient werden muß. (Wobei ich mir allerdings sehr wohl darüber klar bin, daß im Grunde genommen diese Hilfe von außen lediglich als eine solche in räumlichem Sinne verstanden werden muß, d. h. daß Musikerwissenschaft, Musikwissenschaft und Musikpädagogik ihr zu helfen haben, daß es sich aber bei dieser äußeren Hilfe letzten Endes im Großen und Ganzen doch wiederum um eine innere, also um eine Selbsthilfe handelt, indem nämlich die hier aufgerollte Frage auch schließlich nur eine Generationsfrage ist.)

Durch diese Lage ist die Verantwortung aller an der kommenden Gestaltung beteiligten Kreise weiter gestiegen, sodaß von der musikpädagogischen Arbeit der nächsten Jahrzehnte mehr für unser Volk abhängt als die bloße Durchführung einer fachlichen Aufgabe. Die Lage erschwert sich noch dadurch, daß neben der Musikerziehungsarbeit in der Schule ein privater Musikunterricht, der vor allem ein Instrumentalunterricht ist, einhergeht, von dessen Tiefstand der mit Kulturgewissen in ihm Schaffende noch weit mehr überzeugt ist als der, der die Dinge, so wie sie heute noch in größtem Umfange auftreten, nur von außen her oder durch die Erfahrung an sich selbst kennt. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn geschätzt wird, daß der allergrößte Teil der hier geleisteten Arbeit durch die Isolierung und Mechanisierung der Technik und das geistige Niveau des Stoffes, der oft schon garnicht mehr als Kulturgut bezeichnet werden kann, so gut wie nichts mit Musik zu tun hat, als darunter eines der edelsten Güter unseres Volkes verstanden wird. Und doch ist selbst bei der Belanglosigkeit aller dieser Arbeit nicht selten zu spüren, wie sowohl Lernende wie Lehrende bereitwillig und freudig jeden Augenblick unter Einsatz aller Kraft neue, größere, aus dem Bereich der Isolation wirklich in die Musik hineinragende, die Menschen miteinander verbindende Aufgaben übernehmen würden, wenn sich nur gangbare Wege dafür fänden. Und das angesichts der immer wieder zu machenden Beobachtung, daß auf der einen Seite heute viele Vertreter nicht nur des Privatmusiklehrerstandes aus der wirtschaftlichen Notlage heraus

in andere, ihnen fremde Berufe gehen müssen, weil ihre Musikschülerzahl so gering ist, daß sie nicht entfernt von dem Ertrag dieser Arbeit leben können; während auf der anderen Seite in großen Kreisen der Musikfreunde, besonders der Jugend des Mittelstandes, die die Mittel für einen wirklichen guten Einzelunterricht nicht aufbringen kann, ein so erfreulich erwachendes Bedürfnis nach ernster, wirklich in die Musik einführender Unterweisung im Gesange, in den Instrumenten und der Theorie erkennbar wird. Nur auf dem Wege einer Organisierung der Kräfte auf dem Boden der neu erwachenden Volkstumsregungen, also da auch in erster Linie der neuen Jugend, kann aus diesem hier vorliegenden unberührten Nebeneinander ein Beieinander in gemeinsamer Arbeit im Dienste an der Musik werden.

4.

Diese Organisierung der Kräfte, die nicht ausschließlich musikpädagogische Kräfte im engeren Sinne sein können, sondern eben gerade alle Beteiligten umfassen müssen, wenn wirklich etwas Ganzes geschaffen werden soll, hat zur Voraussetzung das allmähliche Erwachen und zur Folge die langsame Erweckung einer schöpferischen Einstellung zu den hier nötigen Dingen sowohl der Musikerschaft, und zwar der schaffenden und der nachschaffenden gleichermaßen, wie auch der Musikwissenschaft. Ist die überwiegende Zahl der praktischen Musiker aus eigener innerer und äußerer Notlage heraus heute noch nicht zu der Erkenntnis gekommen, daß es ein anderes sei, ob ihre Werke ein Publikum, vor dem sie hin und wieder ausgestellt werden und das sie beklatscht, oder ein Volk, das sie sich zu eigen macht und also durch sie Selbstgestaltung erfährt, finden; erkennt sie heute noch nicht, daß der Weg vom Publikum zum Volk mehr als eine Angelegenheit ihrer Hörer eine solche der ethischen Fundierung ihres eigenen Tuns selbst ist, so bedarf es da im Grunde nur einer Zusammenfassung zur Auswirkung aller derer, die nicht mehr allein, sondern auf dem Boden einer Gesinnungseinheit, eines Volkes stehen, der ihnen als Kraftzuwachs zum Mutterboden geworden ist, um den Kräfteansatz der Zeit spürbar zu machen. Genau das Gleiche gilt aber von dem Teil der Musikwissenschaft, der aus dem Kulturbewußtsein der eigenen Arbeit heraus der Musikerziehung am nächsten steht, der in dem Musikfreund nicht mehr den Dilettanten, jenen heute noch unvermeidlichen Gegenpol zur isolierten technischen Höchstleistung sieht, sondern den eigentlichen Träger unmittelbarer und unbefangener Musikäußerung und damit die Stelle wirklicher Lebensnähe der Musikübung.

Die Möglichkeit der Zusammenfassung dieser beiden, des ethisch eingestellten Musikers und seines Bruders. des Musikwissenschaftlers mit dem Musikpädagogen zum gemeinsamen Dienste an der musikalischen Volkserziehung ist aber heute bereits in erfreuliche Nähe gerückt. Genau so, wie es heute schon genug sehr ernst zu nehmende Laienkreise gibt, deren Haltung unzweideutig bekundet, daß sie nur auf eine Zusammenführung warten, genau so wächst bereits unter den Musikern und Musikgelehrten eine Generation heran, in der man darauf brennt, in der Arbeit den Zusammenhang mit dem Mutterboden ihrer Kraft, mit ihrem Volke wiederzufinden, die darunter zu leiden beginnt, daß sie als praktische Musiker entweder bei größerem Können in einem Konzert- oder Opernorchester, bei geringerem im Kaffeehaus und im Kino unterzugehen gezwungen sind, oder als theoretische Musiker bei größerem Wissen sich mit zwar überragenden, aber so gänzlich allein stehenden Lehrstühlen, bei geringerem Wissen aber mit einer kahlen und verderblichen Schriftstellerei abzufinden haben.

Die inneren Voraussetzungen sind also durch die Zeitwelle selbst zur Genüge gegeben. Es kommt heute nur darauf an, an diese gegebenen Voraussetzungen anzuknüpfen und den Weg zur Durchführung einer allgemeinen Musikerziehung zu finden, an der alle innerlich Beteiligten zum Zwecke der Einheit des Ganzen auch äußerlich beteiligt sind, einer Musikerziehung, die zunächst durch die Heranziehung der Begabtesten aller Bevölkerungsschichten eine Kerntruppe schafft, die von sich aus dann ein immer weiteres Vordringen in alle Kreise des Volkes ermöglicht.

5.

Das Ziel der Neuorganisierung einer Musikerziehungsarbeit in diesem Sinne ist nichts Geringeres als die Wiederbelebung einer tätigen Anteilnahme an der Musik in allen Schichten unseres Volkes. Eine so erweckte neue Volksmusik unterscheidet sich von jeder früheren einmal dadurch, daß sie, da sie zeitlich nach dem großen Risse in unserer Kulturarbeit auftritt, in dem sich immer schroffer der aktive Flügel vom passiven abgewandt hat, zu einer Wiedervereinigung strebt, daß sie also ihre edelste Aufgabe in der Heranziehung und Zusammenfassung aller am Musikgeschehen beteiligten Kreise sehen muß. Jedes fachliche Sondergeschehen auf dem Gebiete der Musik und das Schaffen des Künstlers selbst wie das des Musikgelehrten hat hier das stärkste Interesse an der Gestaltung einer solchen Musikarbeit, weil es sich um den wiedergefundenen Boden handelt, auf dem erst alles weitere gebaut werden kann. Zum

andern aber hat sie in engstem Zusammenhange mit jenem Unterschied ihren Ausgang aus dem Gedanken der Musikerziehung genommen, was hier an dieser Stelle besagt, daß sie von vornherein im gegenwärtigen Tun ein Zukünftiges verankert und also ihren Schwerpunkt in der Jugend selbst hat, durch sie ins Haus und damit in beide Richtungen zugleich, in die ältere Generation und in die Kindheit hinein wirkt.

Da dieses Ziel über die Erneuerung der Volks- und Hausmusik durch die Jugend hinaus als organische und damit ethische Fundierung rückwirkend auch Haltung und Schaffen des Musikers und des Musikgelehrten befruchtet, so kommt es darauf an, durch die Organisierung der Kräfte den Weg zu einer wirklichen Beteiligung aller zu finden. Es muß von vornherein unmöglich gemacht werden, daß Kreise der Fachmusiker sich so zu diesen Dingen einstellen, als seien diese für sie zu minderwertig, um sich damit zu beschäftigen, als ginge das eben die Pädagogen und nicht sie an. Genau wie jede Erziehung des Fachmusikers im Grunde von der Stelle auszugehen hat, die die Musik aller bedeutet, also vom Gesang, von der Chorübung, genau so hat sie den unmittelbaren Zusammenhang zu finden mit der Stelle des Ausgangs überhaupt, dem Mutterboden einer Volksmusik. Es kann darum das hier gesteckte Ziel nicht erreicht werden durch weitere Ablösung einer scheinbar neuen Einzelaufgabe, sondern nur dadurch, daß für alle ohne Ausnahme der gemeinsame Boden geschaffen wird. Es muß in jeder Musikhochschule, sei sie ein Konservatorium, eine pädagogische Akademie, oder eine Universität als die edelste Pflicht gelten, in der Arbeit irgendwo die organische Verbindung mit eben diesem Mutterboden der Volksmusik zu finden und nicht, wie es heute oft üblich ist, von vornherein ganz bewußt den Zusammenhang mit ihr als unwürdig abzulehnen und damit bereits den den Füßen entglittenen Boden zu dokumentieren. Die innere Beziehung, die jede höchste Stelle in der musikalischen Hochschularbeit zum Kinderliede auf der Straße und der ersten Gesangstunde in der Schule nun einmal hat, ob sie es ableugnet oder nicht, bleibe nicht länger ein passiv Schicksalhaftes, sondern führe um der eignen Selbsterhaltung jeder hier in Frage kommenden Schicht willen dazu, daß ein Volk sein Schicksal wirklich einmal in die Hand nehme und baue.

So liegt im Ziel der Wiederbelebung einer tätigen Anteilnahme aller Schichten unseres Volkes an der Musik als Voraussetzung die Zuführung einer Muttererde für unser ganzes Musikleben.

Paul A. Pisk (Wien)

WIENER MUSIKLEBEN DER GEGENWART[1)]

Wie in anderen Zentren Europas hat auch in Wien der Musikbetrieb in den letzten Jahren das Musikleben überwuchert. Die Zahl von Konzerten und sonstigen musikalischen Veranstaltungen ist ins Ungeheuerliche gewachsen, der Wert der Darbietungen hingegen beträchtlich gesunken. Vor allem ist der Zusammenhang der Aufführungen mit der Produktion, also der wirklich lebendigen, jungen Musik fast völlig zerrissen. Kein Wunder, daß diese Erscheinung in der Staatsoper am deutlichsten zu Tage tritt. Dieses Theater ist durch Starsystem, märchenhafte Eintrittspreise und Cliquenwirtschaft längst zu einer Unterhaltungsstätte für die „vornehme" Welt geworden. Die Philharmonischen Konzerte bieten gleichfalls das Bild sonntagmittäglicher Feierstunden für den genußsatten Spießer und auch die Abonnementzyklen der anderen Orchestervereinigungen drohen durch Abspielen altbekannter klassischer Werke in dasselbe Fahrwasser zu kommen. Natürlich, es gibt Ausnahmen, wie wenn etwa Furtwängler einen seiner Oratorienabende leitet, oder Löwe mit heiliger Andacht Bruckner dirigiert. Aber die Abende, an denen Kunstempfindung über Kunstgebarung triumphiert, sind selten. Daß es mit Kammermusik und Solistenkonzerten nicht besser bestellt sei, liegt auf der Hand, obwohl auch hier zuweilen ein neues Werk oder eine neue Erscheinung fesseln.

Diejenigen Vereinigungen, die trotz der Ungunst der Zeit und trotz der ziemlich eingeprägten Teilnahmlosigkeit des jetzigen Publikums neuem Schaffen gegenüber, unermüdlich am Werke sind, um wenigstens einigermaßen mit der Zeit Schritt zu halten, verdienen besondere Erwähnung. Es ist vor allem das Kammerorchester der Philharmoniker, das von Rudolf Nilius geführt wird und in seinen zyklischen Konzerten Werke junger Komponisten erklingen läßt, dann Musikdirektor Leopold Reichwein, der mit Erfolg bestrebt ist, die Orchesterkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, die er leider nur zum Teil leitet, in ein zeitgerechteres Fahrwasser zu bringen. Auch der Konzerthausgesellschaft unter dem Generalsekretär Dr. Botstiber und dem Dirigenten Paul von Klenau sei gedacht, die in der vergangenen Spielzeit ein mehrtägiges modernes Musikfest mit Orchester und Kammer-

1) Mit dieser Studie eröffnen wir eine Reihe von Beiträgen, welche das Ziel haben, die gegenwärtige Lage der Musik in den verschiedenen Ländern erneut festzustellen. Die Schriftleitung.

konzerten veranſtaltete, ſowie der Arbeiter-Symphoniekonzerte (geleitet von Dr. D. J. Bach) die in Bezug auf Programmbildung an der Spitze marſchieren. Eine ſyſtematiſche Pflege neuer Kammermuſik iſt, ſeit dem Eingehen des von Arnold Schönberg gegründeten „Vereins für muſikaliſche Privataufführungen" nur durch die „Internationale Geſellſchaft für neue Muſik" zu erwarten, die zwar in kleinem Rahmen, aber immerhin regelmäßig Konzerte abhält. Sonſt verirren ſich wohl zeitweiſe neue Kammerwerke in die Vortragsabende der berühmten Quartettvereinigungen, bleiben aber in der Regel einigen Mäzenen vorbehalten, die in Wien manchmal bedeutende Mittel für private Aufführungen neuer Kunſtwerke in ihren Salons aufbringen.

Nur ſoviel über die Aufführungsmöglichkeiten lebendiger Muſik. Weitaus intereſſanter iſt die Beobachtung der Kräfte, die bei ihrer Entſtehung am Werke ſind. Zahllos ſind die Richtungen, die einander durchſchneiden, eigenbrötleriſch die Perſönlichkeiten der meiſten Komponiſten, sodaß ein überſichtliches Bild ſchwer zu gewinnen iſt. Wenn man von älteren, anerkannten Meiſtern und ſolchen abſieht, die in ſtreng vorgezeichneten Bahnen der Tradition wandeln und ſomit für die Entwicklung bedeutungslos ſind, wird ſich der Ausblick von drei Geſichts- und Ausgangspunkten am leichteſten ermöglichen laſſen: Jünger der Stil- und Geiſtesrichtung Guſtav Mahlers, die Schule Franz Schrekers und ihr ſtiliſtiſch naheſtehende Komponiſten und endlich der Kreis um Arnold Schönberg, das Zentrum der neuen Muſikbewegung mit kräftigen Impulſen. Wobei gleich bemerkt ſei, daß zu letzterer Gruppe auch Muſiker gezählt werden, die mit Schönberg keinerlei perſönlichen, wohl aber geiſtigen Kontakt haben.

Guſtav Mahler hat kaum Unterricht erteilt. Wohl aber in ſeinen Symphonien Rieſenwerke hinterlaſſen, die aufs ſtärkſte eine Generation beeinfluſſen konnten. Schönberg ſelbſt iſt aus dieſer Generation hervorgegangen, hat dann allerdings mit Rieſenſchritten eine langjährige Stilentwicklung, den Weg zum Expreſſionismus, durchlaufen und ſteht jetzt an der Spitze des muſikaliſchen Fortſchritts der ganzen Welt. Seine reine Kunſtauffaſſung, ſein unabläſſiges Arbeiten an ſich ſelbſt, verbindet ihn aber auch heute noch mit ſeinem großen Vorbild. Enger ſind die Bande, welche den Symphoniker Karl Weigl und die beiden jüngeren Tondichter Hugo Kauder und Egon Luſtgarten mit Mahler verknüpfen. Weltanſchauung und ihr Ausdruck, das Ringen um neue ſymphoniſche Formen laſſen Gemeinſamkeiten erkennen. Näher als zu Mahler ſteht zu den Vorbildern der Spätromantik und zu Brahms der Wiener

Hans Gál, der in letzter Zeit durch bedeutende Bühnen- und Konzerterfolge im Reich zu Ansehen kam. Erscheinungen kleineren Formates dieser Richtung anzuführen, wäre wenig ergibig und überschritte den Rahmen dieses Aufsatzes.

Hingegen sind der Schule Schrekers noch einige Worte zu widmen. Die repräsentativsten seiner Jünger haben allerdings mit dem Wiener Musikleben keinen Zusammenhang mehr. Alois Hába und Ernst Krenek werden von den Tschechen reklamiert, der Deutschmähre Felix Petyrek hält sich vorwiegend im Ausland auf, so daß eigentlich nur Josef Dasatiel, Ernst Kanitz und, als bekanntester, Wilhelm Grosz übrigbleiben. Während ersterer in kultivierten Bahnen eines romanischen Eklektizismus wandelt und Kanitz sich den klanglichen Eigenheiten seines Lehrers stark nähert, ist Grosz eine lebendige Persönlichkeit, der vor allem Einfallsreichtum und solide Technik nachzurühmen ist. Ein stark spielerisches Buffotalent, dem aber auch echtes lyrisches Empfinden nicht fremd ist, spricht sich in Orchester-, Kammer- und Bühnenwerken aus. Der Ähnlichkeit der Richtung wegen sei hier Erich Wolfgang Korngold angereiht, der zwar nie Schrekers Schüler war, aber, wie jener, seine ausgeprägtesten Vorzüge im Dramatischen entfaltet. Korngolds Werke und seine europäischen Erfolge sind übrigens zu bekannt, als daß sie hier zur Diskussion stünden.

Der eigentliche Träger des Wiener produktiven Musiklebens, ein Künstler, der heute an der Schwelle des fünfzigsten Lebensjahres steht, ist Arnold Schönberg. Die musikgeschichtliche Tatsache, daß er es war, der die Bewegung der „neuen" Musik ins Rollen brachte, wird heute kaum mehr bestritten. Auch seine alles überragende, menschlich und künstlerisch gleich einzigartige Persönlichkeit steht hoch über allem Streit der Richtungen. Von ihm, seiner Kunst und seiner Lehrstube sind die Hauptträger des neuen Stils ausgegangen: Anton von Webern, der die Loslösung von der Tradition und ihren Ausdrucksmitteln noch vervollkommnete und gänzlich neuartige Kunstwerte schuf, Alban Berg, der ungeahnte Möglichkeiten für einen Opernstil (im „Wozzeck") erdachte, sowie Karl Horwitz, der durch Tiefe, Reinheit und reifstes technisches Können gekennzeichnet ist. Auch der Schreiber dieser Zeilen rechnet sich mit Stolz zu Schönberg's Schülern. Etwas weiter von Schönberg weg führte seine Entwicklung den auch als Musikgelehrten bekannten Wiener Egon Wellesz. Dieser kenntnisreiche, durch und durch gebildete und kultivierte Komponist hat sich nach einer umfangreichen Tätigkeit auf dem Gebiete der Kammer- und Orchestermusik in den letzten Jahren fast ausschließlich der dramatischen Produktion zugewandt und eine

Reihe von ſtiliſtiſch eigenartigen Bühnenwerken geſchaffen. Den verbreitetſten darunter („Die Prinzeſſin Girnara" und „Alkeſtis") wohnt tiefe Religioſität, ein beſonderer Sinn für ſakrales Zeremoniell und eine Objektivierung inne, die ſie in die geiſtige Nähe der Myſterienſpiele bringen. Auch dem Ballett verſucht Wellesz eine neue Note aufzuprägen. Die übrigen Komponiſten Jung-Wiens, wie etwa der einſame Kämpfer Rudolf Réti, deſſen Verdienſt die Gründung der „Internationalen Geſellſchaft für neue Muſik" iſt, oder der Eigenbrötler Josef Matthias Hauer, der ein ſpekulativ allerfeinſt ausgeſponnenes Lehrgebäude der „atonalen" Muſik errichtete und freudigen Herzens zum Märtyrer ſeiner Theorien wird, ſie alle ſind ohne Schönberg nicht denkbar. Jedoch folgen ſie ihrem Vorbild nicht blind nach, ſondern ſind alle am Werke, um dem Ringen nach einem Muſikſtil, der ſich mit unſerer zeitgenöſſiſchen ſeeliſchen Struktur vereinen läßt, Geſtalt zu geben und es in beſtimmte Bahnen zu lenken.

Von dem Reichtum unſerer Stadt an reproduktiven Künſtlern aller Arten und Richtungen ſei im einzelnen nicht die Rede. Wichtig iſt jedoch das Vorhandenſein eines kunſtbefliſſenen und kunſtbegeiſterten Nachwuchſes auf allen Gebieten der Muſik. Nicht nur der gewerbsmäßige Muſikunterricht, auch die Muſikwiſſenſchaft und die private Muſikpflege blühen. Kompoſitionsverſuche auf ernſtem Gebiete ſind ebenſo häufig als die der dilettierenden Shimmy-Liebhaber. Das alles läßt die Hoffnung offen, Wien werde den Muſikbetrieb und den Oberflächlichkeitstaumel der Nachkriegsjahre überwinden und ſich ſeiner Aufgabe als führende Muſikweltſtadt beſinnen, zu der es ſeinerzeit die Klaſſiker, ſpäter Brahms, Bruckner, Mahler und zuletzt Arnold Schönberg beſtimmten.

Edwin Evans (London)

THE PRESENT SITUATION IN ENGLISH MUSIC

The present situation in English music is of special interest to those who have followed the development of the movement which began in that country a few years before the turn of the century. In fact it is almost impossible to describe the present situation except in terms of that movement. The twenty years from 1895 to 1915 witnessed not only a renascence of creative activity, but also a change of orientation. Prior to 1895 whatever new music was heard in England – and it was very little – came from Germany. Even some years later we were considerably in arrears in our knowledge of the music of other countries. Then a new curiosity invaded the English musical world, and programmes were thrown open to the European production of some thirty preceding years, which was offered to us mostly in reversed chronological order. Conductors and other concert-givers turned first to works that were novelties in technical sense – that is to say of recent date – and then began to exploit the music of the French 'eighties and the Russian 'seventies, with the result that, for a time, ideas were thrown into some confusion.

That stage passed, but the alertness for new music continued. Already before the outbreak of war the London audience was one of the best informed in Europe. With the isolation of Central Europe the difference became more marked, until, on the resumption of musical relations during the last few years, it seemed quite strange to an English musician to read of the „first-performance" in Germany and Austria of some work which, for him, had almost passed into the classical repertoire, and to find German critics debating values which he had come to regard as settled, at all events for the present generation. It is necessary to bear this in mind in order to appreciate the present situation. The English have heard, discussed, and digested practically all the „corpus" of music, known in the world today as „modern". They are initiated and, to be frank, perhaps a little blasé.

That explains the relative calm of today. For all except a small minority the pace has been too rapid: fifty years and more of European musical history compressed into less than half that number. It is not very surprising that our musical world, having yielded to the impetus that brought it abreast of the times, should have become a little breathless and felt the need of respite. Hence, in the last two years,

the performances of sensational novelties, or even of relatively unfamiliar music have become less frequent, the demand for them being less eager. A contributory factor is the economic situation. Unfamilar music demands double rehearsing, or more, and that represents a considerable burden at a time when the concert world is compelled to curtail its expenditure. In short, the present situation is a pause following upon a great effort. It would be an error to regard it as merely static, for such a pause as this is, in a sense, the direct product of energy. Nor is it even undesirable. Both our public and our musicians needed a moment to bring order among the multitude of divergent impressions received during a decade of feverish activity.

It is for a definite purpose that I have placed this reproductive aspect of our musical world at the beginning of my article, before writing of production. There is, in fact, more interrelation between the two than any composer would care to admit. During the period of greatest activity in the one, the combative spirit was present in the other. Those twenty historical years had witnessed an outburst of creative activity such as had not been seen in England since the Tudor monarchy. But the battle surrounding this activity, the fight for emancipation and for room to breathe native air, was over. The English renascence was no longer an ideal, or a battle-cry. It was an achievement, no longer discussed, but accepted without question. Hence, in the world of composition the note became less aggressive, less self-conscious. English composers were never much addicted to experimental heterodoxy for its own sake, but it was less abhorrent to them when it might be of service in drawing attention to their existence than it became after they had met with adequate recognition. Doubtless the operation of cause and effect was entirely subconscious, but it is difficult to regard as fortuitous the fact that so many of our composer have, in these two years of musical peace, shown a disposition to return to the classical forms. Bax's Symphony and Goossen's Sinfonietta are significant, but they are no isolated works. The „pause" I have described has been used, perhaps after the manner of Antaeus, in renewing contact with the formal structure of music.

It is also possible that, behind this, there is some impatience with the excesses to which some continental forms of „modernism" have led. It is obviously unnecessary to mention names, but our musical world does not respond easely to the tortuous, the enigmatic, the consciously intellectual our the wilfully perverse. Its taste is

catholic – perhaps even too catholic – but it remains taste and rarely turns to analysis. Hence those forms of art which have to be preceded with explanatory pamphlets are usually repellent to its sense of directness. Therefore it is easy to trace in the present situation a reaction aigainst recent happenings. It has little to do with „modernity" or its opposite but is an 'assertion of our right to possess a standard of our own which we are as entitled to apply to the music of our neighbours as they are to apply theirs to ours.

All of which, summed up, means that English music has acquired a very definite sense of direction, independently of Continental influences, and the present phase of relative calm has, for those who are in close touch with the situation, the appearence of a pregnancy. If this view proves to be justified the earlier twenty years of the present movement will quickly drop into place as a period of fruitful preparation.

Edwin Evans (London)

DIE GEGENWÄRTIGE LAGE DER ENGLISCHEN MUSIK[1)]

Die gegenwärtige Lage der engliſchen Muſik iſt für diejenigen von besonderem Intereſſe, welche jener Entwicklung der jungen Bewegung gefolgt ſind, die in dieſem Lande einige Jahre vor der Jahrhundertwende begann. In der Tat iſt es nur im Rahmen dieſer Bewegung möglich, die gegenwärtige Lage zu beſchreiben. Die beiden Jahrzehnte von 1895 bis 1915 bezeugten nicht allein ein Wiedererſtarken ſchöpferiſcher Tätigkeit, ſondern auch einen Wechſel der Orientierung. Was vor 1895 an neuer Muſik in England gehört wurde – und das war ſehr wenig – kam aus Deutſchland. Sogar noch einige Jahre später waren wir in unſerer Kenntnis der Muſik der andern Länder beträchtlich im Rückſtand. Dann durchdrang ein auf das Neue gerichtetes Interesse die muſikaliſche Welt Englands; die Programme öffneten ſich der europäiſchen Produktion der letzten dreißig Jahre, die uns zumeiſt in umgekehrter zeitlicher Folge

1) Wir veröffentlichen fremdsprachliche Beiträge im Original und in deutscher Übersetzung. Die Übersetzungen stellen darum keine selbständigen neuen Formungen dar, sondern wollen unter möglichster Wahrung des originalen Sprachbildes eben nur den Inhalt verdeutlichen. Die Schriftleitung.

geboten wurde. Dirigenten und andere Konzertgeber wandten sich zuerst den Werken zu, welche Neuheiten in stilistischem Sinne waren – also den Werken jüngsten Datums – und begannen dann, die französische Musik der achtziger Jahre und die russische der siebziger Jahre auszubeuten, mit dem Erfolg, daß eine Zeit lang die Gedanken in einige Verwirrung gerieten.

Dieser Zustand wurde überwunden, aber das wachsame Interesse an neuer Musik dauerte fort. Schon vor Ausbruch des Krieges gehörte das Londoner Publikum zu den bestunterrichteten Europas. Mit der Isolierung Mitteleuropas wurde der Unterschied noch markanter, sodaß es bei der Wiederaufnahme der musikalischen Beziehungen in den letzten Jahren einem englischen Musiker befremdlich erscheinen mochte, von der Erstaufführung eines Werkes in Deutschland oder Österreich zu lesen, das für ihn bereits ins klassische Repertoire gerückt war, und zu finden, daß deutsche Kritiker Werte zur Diskussion stellten, welche für ihn bereits feststanden, jedenfalls für die heutige Generation.

Es ist nötig, diesen Faktor in Rechnung zu stellen, um die gegenwärtige Lage würdigen zu können. Die Engländer haben den ganzen Bestand an Musik, welche man in der Welt heute „modern" nennt, gehört, diskutiert und wirklich verdaut. Sie sind eingeweiht und, offen gesagt, ein wenig blasiert.

Das erklärt die relative Ruhe von heute. Für alle, mit Ausnahme einer kleinen Minderheit, war das Tempo zu schnell: fünfzig Jahre und mehr der europäischen Musikgeschichte hineingepreßt in weniger als die Hälfte dieser Zeit. Es kann nicht sehr überraschen, daß unsere musikalische Welt, nachdem sie sich dem Ansturm hingegeben hatte, der sie auf die Höhe der Gegenwart trug, ein wenig atemlos geworden war und das Bedürfnis nach Ruhe fühlte. Hier, in den letzten beiden Jahren, begannen die Aufführungen sensationeller Neuheiten oder auch nur ungewohnter Musik seltener zu werden, die Nachfrage nach ihnen weniger lebhaft. Ein Faktor, der hierzu beiträgt, ist die wirtschaftliche Lage. Neuartige Musik verlangt die doppelte Zahl von Proben oder mehr. Und das bedeutet eine beträchtliche Last zu einer Zeit, in der die Konzertwelt gezwungen ist, ihre Ausgaben einzuschränken. Kurz: die gegenwärtige Lage ist eine Pause, die auf eine große Kraftanstrengung folgte. Es wäre irrig, wollte man sie als ein bloßes Stehenbleiben betrachten, denn eine solche Pause ist in gewissem Sinne das unmittelbare Produkt von Energien. Darum ist sie sogar nicht unerwünscht. Sowohl unser Publikum als auch unsere

Musiker bedurften einer gewissen Zeit, um Ordnung zu bringen in die Vielheit zwiespältiger Eindrücke, die sie während eines Jahrzehnts fieberhafter Tätigkeit empfangen hatten.

Nicht ohne bestimmte Absicht habe ich diesen Überblick über die reproduktive Seite unseres Musiklebens an den Anfang meines Aufsatzes gestellt, ehe ich nun über die Produktion spreche. In der Tat besteht ein größerer Zusammenhang zwischen diesen beiden Faktoren, als ein Komponist vielleicht zuzugeben geneigt wäre. Während der Periode größter Tätigkeit auf der einen Seite war Kampfgeist auf der andern lebendig. Diese zwei historischen Jahrzehnte haben einen Ausbruch schöpferischer Tätigkeit gezeigt, wie man ihn in England seit der Zeit der Tudors nicht mehr gesehen hatte. Aber der Kampf, der um diese Tätigkeit herum sich abspielte, das Ringen um Befreiung und um Raum, Heimatluft zu atmen, war vorüber. Die englische Renaissance war nicht länger ein Ideal oder ein Kampfruf, sondern eine Erfüllung, die, nicht mehr diskutiert, ohne Widerspruch angenommen wurde. Jetzt wurde der Grundton der Komposition weniger aggressiv, weniger selbstbewußt. Englische Komponisten waren nicht mehr um ihrer selbst willen ketzerischen Experimenten ergeben; diese waren weniger abschreckend für sie gewesen, wenn sie dazu dienen konnten, die Aufmerksamkeit auf ihre Existenz zu lenken, als sie es nun wurden, nachdem sie die ihnen entsprechende Anerkennung gefunden hatten. Zweifellos lag der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung ganz unterhalb des Bewußtseins. Aber man kann die Tatsache doch wohl kaum als einen Zufall betrachten, daß gerade in diesen beiden Jahren musikalischer Ruhe so viele unserer Komponisten eine ausgesprochene Neigung zeigen, zu den klassischen Formen zurückzukehren. Die Symphonie von Bax und die Sinfonietta von Goossens sind hierfür bezeichnend, aber diese Werke stehen nicht allein. So hatte die „Pause", von der ich sprach, vielleicht, wie der Kuß des Antaeus, den Sinn, die Berührung mit den Grundformen der Musik zu erneuen.

Möglicherweise spricht außerdem auch noch einige Ungeduld mit angesichts der Exzesse, zu welchen gewisse Formen der „Modernität" auf dem Festlande geführt haben. Es ist wohl unnötig, hier Namen zu nennen; aber unsere Musik reagiert nicht leicht auf das Gequälte, Rätselhafte, auf das bewußt Verstandesmäßige oder gewollt Perverse. Ihr Geschmack hat etwas Katholisches – vielleicht sogar Allzukatholisches – aber es bleibt Geschmack und wendet sich selten dem Erkennen zu. Darum wirken jene Arten von Kunst, denen man erklärende Broschüren vorausschicken muß, meist abstoßend auf ihren Sinn für Gradheit.

So ist es leicht, in der gegenwärtigen Lage eine Reaktion gegen die jüngsten Ereignisse festzustellen. Es hat wenig mit „Modernität" oder ihrem Gegenteil zu tun, aber ist eine Bekräftigung unseres Rechts auf einen Maßstab unseres eigenen Wesens. Und diesen an die Musik unserer Nachbarn anzulegen, sind wir ebenso berechtigt, wie jene es sind, dasselbe bei uns zu tun.

Fassen wir zusammen: diese Gedanken wollen zeigen, daß die englische Musik unabhängig von kontinentalen Einflüssen eine bestimmte eigene Haltung und Richtung gewann. Die gegenwärtige Phase relativer Ruhe hat für die, welche in innerer Berührung mit der Entwicklung stehen, den Anschein der Fruchtbarkeit. Wenn dieser Überblick sich als richtig erweist, so werden die letzten zwanzig Jahre in dieser gegenwärtigen Entwicklung als eine Phase fruchtbarer Vorbereitung erscheinen.

(Die Übersetzung besorgte Hans Mersmann)

Erich Steinhard (Prag)

PRAGER MUSIK DER GEGENWART

Diese Stadt hat eine musikalische Vergangenheit und eine Gegenwart, deren künstlerisches Bild infolge der Kulturereignisse des letzten Jahrzehnts die Farben gewechselt hat. Noch zu Angelo Neumanns Zeiten, da das Prager Deutsche Theater ein mitteleuropäischer Anziehungspunkt war, stand das Interesse mehr im Kreise der deutschen Musik.

Durch intensive Arbeit haben nun die Tschechen das Nationaltheater, und hier vor Allem die bodenständige Kunst, zu einem wirklichen Aufstieg gebracht, ihre Vokal- und Instrumentalvereinigungen blühen, trotz finanzieller Mißstände, da von staatswegen für deren Sicherstellung gesorgt wird – während auf deutschem Kunstgebiet die Verhältnisse und eine durchaus oberflächliche, der Parade zugeneigte Theaterleitung, trotz höchst fähiger musikalischer Köpfe dem Abwärtsgleiten des Allgemein-Niveaus

sehr förderlich sind. Letzthin – das Beispiel ist überzeugend – wurde ein Theater paré – Publikum durch sensationelle Aufmachung und eine pathetische Einleitungsrede des Theaterdirektors angeregt, die problemschwere Uraufführung des Schönbergschen Monodrams mit gezwungenem Enthusiasmus aufzunehmen.

Gewiß, Alexander Zemlinsky braucht am Deutschen Theater als Nachfolger einer Reihe von außerordentlichen Erscheinungen, wie Gustav Mahler, Karl Muck, Franz Schalk, Arthur Bodanzky, Leo Blech, Otto Klemperer keinen Vergleich zu scheuen. Er hat hier, wie im Konzertsaal das geboten, was eine moderne Bürgerschaft vor Allem zu hören hat. In den „Philharmonischen" waren in den vergangenen Jahren bei sehr starker Bevorzugung Gustav Mahlers unter den Neueren Debussy, Schönberg, Webern, Berg, Strawinsky zu finden. Auf der Bühne gehört Mozart und Richard Strauß zum Durchempfundensten; diese Aufführungen haben ihren eigenen geschlossenen Stil und sind sehenswert. Szenisch haben die neuen Bühnenbilder des Nibelungenrings durch die Berliner Künstler Prof. Hörth und Maler Pirchan einen Umsturz der Tradition hervorgerufen. Die Hindemithschen Opern, Schrekersche Werke definieren die Aufführungspraxis nach der guten Seite hin.

Das Tschechische Nationaltheater hat heuer im Smetanajahr einen Monumentalzyklus sämtlicher Smetanaopern herausgestellt. Dieses Institut hat durch einheitliche Führung einen neuen, dem Zeitgeist entsprechenden Stil für Smetanawiedergaben gefunden, der durchaus europäisch gewertet werden muß. Der Dirigent Ostrcil, der Regisseur F. Pujman und der Maler F. Kysela haben die neuen Ideen realisiert, von dieser Basis aus versteht man Ostrcils charakteristische Auffassung der Janacekopern „Jenufa" und „Kata Kabanowa", das großartig inszenierte Fibich-Melodram „Pelops Brautwerbung" und die neueren Schöpfungen von Foerster, Novák und Zich. Ostrcil ist einer von denen, die mit zähem, eindringlichem Ernst sich jeder Materie nähern und zielsicher einen vorgefaßten Plan mit Akkuratesse ausarbeiten. Eine Kulmination zeitgenössischer Chorkunst bietet der tschechische „Gesangverein Prager Lehrer". Die Wiedergabe slavischer Werke wird da kaum von den Russen erreicht. In früheren Jahren, als Gerhard von Keussler die kurz vereint wirkenden Ensembles „Deutscher Singverein" und „Deutscher Männergesangverein" leitete, wurden die Reproduktionen italienischer und deutscher Vorklassiker zu einem nachhaltenden Erlebnis. Heute sind die auf disparaten Wegen ziehenden Sänger in einer Niederung angelangt.

Die im Zenith ihres Könnens ſtehende „Tſchechiſche Philharmonie" unter dem ſtrebenden W. Talich iſt beſonders zu erwähnen: ihre Reproduktionskraft geht ins Klangintenſive und Temperamentvolle und hat beim heurigen Prager Muſikfeſt eine unglaubliche Vielſeitigkeit erwieſen. Unter den Kammermuſikvereinen ſind heute insbeſondere die zu nennen, die ſich der Pflege moderner Muſik widmen; hoffentlich wird die Corona der Zuhörerſchaft im gleichen Verhältnis zur Fruchtbarkeit unſerer muſikaliſchen Jugend wachſen. Es wimmelt von Komponiſten. Die junge „Deutſche Akademie für Muſik" hat eine Meiſterſchule für Kompoſition unter Alexander Zemlinsky und eine Kompoſitionsſchule, der F. Finke vorſteht. Das Tſchechiſche Staatskonſervatorium hält vier Meiſterſchulen für Kompoſition. Wo ſoll das hinführen?

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

ERNST KRENEK'S „TOCCATA UND CHACONNE" für Klavier, op. 13. *)

I.

Die grundſätzlichen Schwierigkeiten einer jeden muſikaliſchen Analyſe, denen auch der folgende Verſuch unterworfen iſt, ſind bekannt und oft erörtert; ſie laſſen ſich im Weſentlichen darin zuſammenfaſſen, daß ein Tatbeſtand rein muſikaliſcher Art in Begriffe umgeſetzt und mit Worten umſchrieben werden muß. Dabei braucht heute wohl kaum mehr betont zu werden, daß nicht jener mißverſtandene Begriff der „Analyſe" in Frage kommen kann, unter welchem man häufig nichts als eine Art populariſierter Hermeneutik verſtand, eine meiſt höchſt ſubjektiv gefärbte Ausdeutung der Muſik, die durch Vergleiche, poetiſche Wendungen und Bilder, untermiſcht mit Brocken äußerlicher Formelemente (etwa der zuſammenhangloſen Aneinanderreihung der Hauptmotive in Muſikführern) wirkte. Eine ganz andere Bedeutung beanſprucht die reine Formanalyſe, deren Prinzip bis zu einem gewiſſen Grade Grundlage einer

*) „Toccata u. Chaconne über den Choral: »Ja ich glaub an Jesum Christum«. Mit Anhang: Eine kleine Suite von Stücken über denselbigen Choral verschiedenen Charakters." / Erschienen 1923 in der Universal-Edition, Wien.

jeden analytischen Untersuchung bilden muß. Für sich allein stellt sie freilich auch nur eine Teillösung dar und bleibt unfruchtbar ohne ihre allgemeinere stilistische Auswertung, die ein Werk als Ganzes in seinen typischen, in und außer ihm liegenden Bedingtheiten zu erkennen die Aufgabe hat.

Ein Weiteres tritt erschwerend hinzu, wenn es sich, wie im vorliegenden Falle, um ein Werk zeitgenössischer Musik handelt. Der Anschauungskreis einer älteren Epoche, deren allgemeinste Gesetzmäßigkeiten erforscht und deren Schaffen daneben als lebendiges Erbgut unmittelbar gegenwärtig ist, verleitet leicht zu einer Uebertragung der in jener gewonnenen Begriffsbildung und Wertmaßstäbe auf eine ihr wesensfremde Kunst. Dies gibt notwendig ein schiefes Bild; soll es vermieden werden, so gilt es also vor allem, das einer neuen Musik eigene neue Kunstwollen und die ihr eigene besondere Problematik als Hauptfrage und leitenden Gesichtspunkt nicht aus den Augen zu verlieren: erst ihre Erkenntnis und Beantwortung gibt die Voraussetzung wiederum zu einer Erfassung letzter Gemeinsamkeiten und Bindungen aller Kunst überhaupt, die aber über die enge Beschränkung auf den Kanon einer Einzelepoche als allgemeingültiger Norm weit hinausgeht.

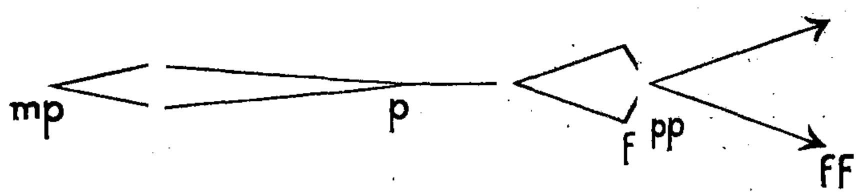
Dies alles ist letzten Endes selbstverständlich; dennoch schien es mir nicht überflüssig, es als Grundeinstellung der folgenden Arbeit voranzusetzen. Das Werk, das hier betrachtet werden soll, darf für ein bestimmtes Stadium der gegenwärtigen Musikentwicklung als typisch gelten und ermöglicht daher über den Einzelfall hinausgehende Ergebnisse; auch seine absolute Bedeutung erschien zwingend genug, um die Aufgabe einer Analyse zu rechtfertigen. Die Gliederung wird sich etwa so ergeben, daß eine Beschreibung des äußeren Aufbaus den Ausgangspunkt bildet, von dort aus weiterführt zur allgemein stilistischen Betrachtung der Form wie der Einzelelemente, und endlich zusammenfassend abschließt mit der Frage nach dem Entwicklungswert des Werkes.

2.

Der Choral, welcher der Komposition zugrunde liegt, (Bsp. 2), ist (textlich wie musikalisch) fingiert. Das ist für die Struktur des Werkes belanglos, wichtiger für seinen Gesamtcharakter, insofern als dadurch das tragende Hauptthema nicht mehr objektiv gegeben, sondern selbst schon persönliche, subjektive Formung darstellt. Seine melodische Gestalt erhält durch die unruhige Sprunghaftigkeit, die den an sich ruhig

fließenden Verlauf in mehrere Höhenlagen zerreißt, bereits etwas außerordentlich Charakteriſtiſches und bildet den Keim für alle weitere thematiſche Entfaltung.

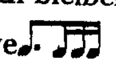
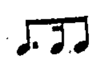
Die Toccata beſteht aus fünf Hauptteilen: I. „Andante moderato" (S. 2–4); II. „Allegro" (S. 4–9); III. „Allegretto" (S. 9–11); IV. „Allegro moderato" (S. 12–17); V. Tempo I (S. 18). Die Teile II–IV hängen eng miteinander zuſammen; Teil I nimmt, als eine Art Einleitung zum Geſamtwerk, formal eine Sonderſtellung ein, während der fünfte Teil nicht ſelbſtändig, ſondern nur als Abſchluß und in Rückbeziehung auf den erſten zu verſtehen iſt. Dieſe Teile ſind in ſich wiederum vielfach und reich gegliedert. Die erſten ſieben Takte des Andante (Bſp. 1), über dem (nicht ganz vollſtändigen) Choralthema aufgebaut, bilden, trotzdem die Bewegung in Takt 8 äußerlich unmittelbar anſchließt, doch bereits eine geſchloſſene Phraſe. Die harmoniſch ſtark hervortretende Gegenführung der rechten Hand erhält durch ihre enge Verbindung mit dem Thema bei ihrem mehrfachen ſpäteren Auftreten ſelbſt eine gewiſſe motiviſche Bedeutung. Das Folgende (bis Takt 19), gekennzeichnet durch die beginnende freiere Bewegung, die die halben Noten in Viertel und Achtel bis zu ruhigen Sechzehnteln auflöſt, trägt in die Entwicklung den Sinn eines erſten Heraustretens der anfangs noch gebundenen Kräfte hinein. Iſt hier aber noch eine einheitlich hindurchgehende Linie herrſchend, die in die ruhig aufwärts ſteigende, teilweiſe reinem Dreiklangsempfinden erwachſene Melodik (Takt 17-19) ausmündet, ſo kann ſchon die nächſte (als Ganzes bis S. 3 unten zu rechnende) Phaſe formal nicht mehr als Einheit aufgefaßt werden. Das zeigt ſich vor allem auch in der Gegenſätzlichkeit der Dynamik, die ſich graphiſch in den Hauptzügen etwa ſo darſtellen läßt:



Die ſtarke dynamiſche Kontraſtwirkung (S. 3, Takt 11) zerreißt die Bewegung und bewirkt einen Einſchnitt; die große Steigerung am Ende bildet keinen Abſchluß, ſondern bleibt offene Spannung und weiſt damit über ſich ſelbſt hinaus auf die Löſung des letzten Abſchnittes. Ein für Kreneks Erfindung charakteriſtiſches Motiv (Bſp. 3, Takt 3 ff.) – verwandt dem Anfangsthema des langſamen Satzes ſeiner erſten Sinfoniſchen Muſik – iſt als neu hinzutretender Formbeſtandteil wichtig. Der Schluß-

abſchnitt des erſten Teils (S. 4) iſt ganz und gar Ausklang, durchweg leiſe; vom 10. Takt an, „dim. sempre“, über einem oſtinaten Rhythmus der Unterſtimmen  ein ſtändiges Abwärtsgleiten der Klänge. Motiviſche Beziehungen zu dem Vorangehenden ſind gelegentlich angedeutet (Takt 5–7; Z. 4, T. 4).

Das Allegro beginnt mit einem rhythmiſch äußerſt prägnanten Motiv (Bſp. 4), das in einem ſich ſpäter ſtändig ſteigernden Bewegungszug bis S. 5, Z. 4 durchgeführt iſt, wo ſich (Z. 5) die Energie in faſt gewaltſamer Weiſe löſt (Bſp. 5). Die Bewegung ſetzt „tranquillo ma in tempo“ erneut ein, ſchwingt dann eine längere Strecke um ein ſich ſtetig wiederholendes f einer freien Mittelſtimme von orgelpunktartiger Wirkung, bis (S. 6, Z. 5) das Anfangsmotiv des Allegro wieder eintritt, deſſen Stoßkraft nunmehr Antrieb wird zu einem weiten, in immer neuen rhythmiſchen und melodiſchen Veränderungen ſich ausbreitenden, energiegeſättigten Bewegungsfluß, der in dem dreifachen Fortiſſimo am Ende dieſes Teils gipfelt. Die in der Form großer melodiſcher Sprünge ſich entladende Spannkraft wächſt hier (Bſp. 6) zu einer Figur, die gewiſſermaßen alle Energie des Vorangehenden in ſich noch einmal geſammelt zu enthalten ſcheint, und die ſpäter als einer der wichtigſten thematiſchen Beſtandteile des Geſamtwerkes beſtimmend in den Vordergrund tritt.

Der Anfang des Allegretto unterscheidet ſich in ſeinem ganzen Charakter (comodo), in ſeiner ſtärkeren Farbigkeit und den weicheren melodiſchen Konturen ſehr weſentlich von dem vorhergehenden Teil (deciſo!). Die Form iſt faſt rondoartig zu nennen. Die erſte Phaſe (Bſp. 7) umfaßt nur fünf Takte; in dem letzten löſen ſich die Linien völlig auf. Das Anfangsthema leitet auch die nächſte Gruppe (Takt 6 – S. 9 unten) ein, deren innere Entwicklung bereits umfaſſender, aber noch durchaus einheitlich iſt, dynamiſch durch ein langſames Anſteigen und kurzes, doch ſtarkes Abschwellen zuſammengehalten. S. 10 beginnt das gleiche Thema wiederum, wird in der Folge mehrfach (Takt 8 ff.) konſtruktiv verwertet und verliert dadurch etwas ſeinen Anfangscharakter, bekommt ſtatt deſſen ſtärker energetiſchen Sinn; ſchließlich bleiben als Formbeſtandteile nicht mehr als die allgemein rhythmiſchen Bewegungsmotive  bzw.  übrig.

Das Allegro moderato ſchließt unmittelbar an. Takt 1–8 iſt als ſelbſtändige, geſchloſſene Periode zu betrachten (Bſp. 8), die den Ausgangspunkt und das Kraftzentrum für die geſamte weitere Entwicklung darſtellt. Die durch den Sprung der übermäßigen Septime charakeriſierte Figur, die erſtmalig S. 9 auftrat (ſ. Bſp. 6) und nunmehr bis zum Schluß dieſes Teils die Bedeutung eines Haupt-

themas erhält, bekommt hier eine Fortführung in einem Motiv von wieder besonders hervortretender, stoßartiger Rhythmik. Von dem Charakter dieses Abschnitts, von seiner Härte und rhythmischen Triebkraft, hebt sich als starker Gegensatz, obwohl formal im Sinne einer kontrastierenden Antwort mit ihm verbunden, der leichte Fluß des folgenden „grazioso" ab (s. Bsp. 11). Doch setzt bald (S. 12, Z. 4, T. 4) das Hauptthema wieder ein und wird weiterhin in allen nur denkbaren Varianten, in Umkehrung, Verlängerung, Engführungen verschiedenster Art, durchgeführt, in einer Vielgestaltigkeit, die ebenso wie die mannigfache Verarbeitung der anderen motivischen Bestandteile, im einzelnen zu verfolgen, hier zu weit führen würde. Erwähnt sei die mitten in diese Entwicklung eingefügte „molto legato"-Stelle (S. 13, T. 5-12), die durch das Anklingen des Choralthemas und der mit ihm verbundenen harmonischen Gegenführung eine bestimmt geartete, lose Formbeziehung an den Anfang der Toccata knüpft: eine im Verlauf der Komposition öfter angewandte Technik, von der noch in anderm Zusammenhang zu reden sein wird. Der durch die einzelnen Abschnitte (S. 13, Z. 3, S. 14, Z. 1, Z. 5 [„scherzando"]; S. 15, Z. 2 [„cantabile"]; usw.) hindurchflutende Bewegungsstrom aber bindet noch über die Motivik hinweg das Ganze zur Einheit. Die große Steigerung (S. 16), die den absoluten Höhepunkt der Toccata überhaupt bildet (Bsp. 9), bedient sich aller nur verfügbaren Mittel: die Beschleunigung bis auf Zweiunddreißigstel, die in Triller und Tremolo schwingende Erregung (wohl kaum von virtuoser Bedeutung), der fanfarenartige („quasi tromboni") Einsatz des rhythmischen Hauptmotivs und des von breiten Akkordmassen gestützten Themas, schließlich die Dynamik geben ein Äußerstes an Wirkung. Von hier an sinkt die Spannung sehr rasch. Das ganze motivische Material wird noch einmal rekapituliert, doch ohne eigene kraftgebende Bedeutung; die Bewegung, in eine, der aufsteigenden dreiklangsmäßigen Figur (S. 2, T. 17–19) entsprechende Linie auslaufend, verflüchtigt sich schließlich ganz in den ppp getupften Staccati der letzten Takte.

Auch der Schluß der Toccata (S. 18) trägt ganz den Charakter ruhigen Verklingens. Ein mit dem Choralthema und seiner in kleinen Terzen aufsteigenden Gegenführung locker zusammenhängender Linienzug, der in den ersten fünf Takten zunächst nur Ansatz bleibt, führt dann (ab Takt 6) zu einer, dem entsprechenden Abschnitt des Anfangs (S. 4) dem Wesen nach verwandten, in der äußeren Form etwas veränderten und erweiterten Schlußbildung, bei der besonders das (Bsp. 3) angeführte Motiv wieder mehrfach hervortritt.

Die Chaconne erhält gegenüber der Toccata ſchon durch die größere formale Gebundenheit das ſtärkere Schwergewicht. Die Gliederung entſpricht ungefähr den Teilen II–V der Toccata, ſodaß ſich dabei ſchon eine ganz typiſche Formbildung im Großen heraushebt. Der Verlauf führt innerhalb des erſten Teils („Allegro"; „Allegro molto"; „Peſante" S. 19–25) aus einer ſehr ruhigen Anfangshaltung (Bſp. 2) allmählich in reichere Bewegung hinein. Das Thema bleibt vorerst in ſeiner melodiſchen Geſamtſtruktur unangetaſtet; vorſichtig einſetzende Veränderungen finden ſich lediglich in der Art ſeiner äußeren Geſtaltung. (als Oktavfigur S. 20, T. 3; als rhythmiſches Oſtinato S. 20, Z. 4, T. 6; klanglich geſtützt S. 21, T. 2; als Taktaccent einer fortlaufenden Linie S. 21, Z. 3, T. 4). Nach mehrfachem An- und Abſchwellen iſt (S. 21, Z. 5) ein erſter Höhepunkt erreicht; vorübergehend tritt ein Nachlaſſen der Kräfte ein, doch bleibt das Folgende (S. 22 u. 23) durch ſtarke Kontraſte, vor allem dynamiſcher Art, gekennzeichnet, die ſich in kurzen Abſtänden wiederholen und die äußere Formgebundenheit mit inneren Spannungen durchſetzen. Motiviſche Beziehungen zur Toccata werden (S. 23, Z. 2, T. 6 ff; Z. 4, T. 5) wieder hergeſtellt, ohne daß ſie ſich weſentlich auswirken; das Chaconnethema herrſcht abſolut und gipfelt ſchließlich in einer äußerſt fein geſtalteten dreiſtimmigen Engführung (S. 24 oben). Die Höhe der Spannung bleibt und macht ſich weiterhin ſo ſtark geltend, daß hier teilweiſe ſelbſt die formale Durchführung des Themas zugunſten der inneren Bewegung aufgegeben wird (Z. 4). Um ſo wuchtiger („Peſante") ſetzt es ſich wieder in dem Schlußabſchnitt durch; in der Oberſtimme von ſchweren Akkorden geſtützt, gleichzeitig in der Unterſtimme in Form einer ziemlich freien Umkehrung dagegen geſetzt, verfließt es endlich in einer leicht imitierenden, echohaften Dehnung.

Bei dem zweiten Teil („andante ſoſtenuto" S. 25–27; Bſp. 10) fällt klangliche und rhythmiſche Verwandtſchaft mit der oben erwähnten orgelpunktartigen Stelle der Toccata (S. 6) auf; im übrigen ähnelt es im Charakter durchaus dem Allegretto (S. 9 ff). Der Gegenſatz zum Vorangehenden iſt hier, trotz der direkten Überleitung, faſt noch ſtärker ausgeprägt als dort; man kann geradezu von einem romantiſchen Einſchlag reden. Feine zerſetzte Linien ziehen ſich über und zwiſchen den farbigen Klängen hindurch; Vortragsbezeichnungen wie „dolce", „espressivo", „cantabile" ſind bezeichnend. Das Chaconnethema verliert hier ganz ſeinen urſprünglichen Sinn. Während es bisher ſeinen oſtinaten Charakter auch in der äußeren Form ſtreng wahrte, – (außer der bereits genannten, inhaltlich begründeten Ausnahme

(S. 24) findet ſich nur an einer Stelle (S. 23, Z. 6, T. 7) eine für das ganze belangloſe Erweiterung) – wird es jetzt gänzlich frei verarbeitet und ſtellenweiſe ſo zerfaſert, daß es zunächſt jede Bedeutung als organiſche, klanglich bindende Formeinheit verliert. Die ganze Formgebung wird, hiermit zuſammenhängend, lockerer, trotz wiederholter Einbeziehung früherer Motivik (S. 27, Z. 4, T. 2; Z. 6, T. 1 u. 2). Zu häufigem dynamiſchem Wechſel tritt (beſonders S. 27) in auffallender Weiſe ein eben ſolcher des Zeitmaßes.

Erſt mit dem *Preſto* (S. 28) beginnt die Geſamthaltung ſich wieder zu ändern; der Aufbau wird feſter, doch kommt es nicht mehr zu einer ſo ausgeprägten tektoniſchen Bindung wie im erſten Teil der Chaconne. Eine raſche, nicht kontinuierliche, ſondern ſprunghafte Steigerung führt (S. 29) zu einer abſoluten Höhe, die im Folgenden durchweg gewahrt bleibt und ſich am Ende (S. 30, „martellato") vielleicht ſtärker noch als in den Tönen in den Pauſen auswirkt.

Das *Adagio* erfüllt die gleiche Funktion wie der entſprechende Schlußteil der Toccata. Man kann ſich das, in ganz rohen Umriſſen und unter Außerachtlaſſung aller Einzelheiten, etwa durch das Formbild

$$\underbrace{\text{A–(B)–a,}}_{\text{Toccata}}\quad \underbrace{\text{(C)–a}^1}_{\text{Chaconne}}$$

vergegenwärtigen, wobei auf die innere Entſprechung und Parallelität der Gliederung innerhalb B und C ſchon hingewieſen wurde. Das für die Eckteile der Toccata (A und a) eine beſondere Rolle ſpielende Motiv (Bſp. 3) findet ſich auch hier (a^1) wieder (S. 31, Z. 3, T. 3ff.), desgleichen die rhythmiſche Figur ♩.♪♩.♪ (S. 4 der Toccata), die aber an dieſer Stelle im Gegenſatz zu ihrem erſten Auftreten nicht mit einer Abwärts- ſondern mit einer Aufwärtstendenz verbunden iſt. Ihre Bewegung leitet in das „Molto ſoſtenuto" der letzten Zeilen über, in der das Hauptthema und ſeine Gegenführung noch einmal wörtlich und vollſtändig in der Geſtalt des Chaconneanfangs erſcheint, um in den drei Endtakten in einem freiem Abſchluß des Ganzen zu verlaufen.

Die *kleine Suite*, die als Anhang dem Werk beigegeben iſt, hat keinerlei Zuſammenhang mit dieſem; die thematiſche Gemeinſamkeit iſt eine rein äußerliche. Eine formale Beſchreibung der kleinen Stücke erübrigt ſich; über ihre allgemeine Haltung, die ſich ſtiliſtiſch von der des Hauptwerkes weſentlich unterſcheidet und daher in die Geſamtunterſuchung nicht unmittelbar einbezogen werden

kann, mag daher vorwegnehmend nur das Notwendigſte geſagt werden. Sie ſtehen, mit Ausnahme der aus ihren Rahmen ſtark heraustretenden Fuge, durchaus auf traditionellem Boden. Der Aufbau iſt einfach und formal geſchloſſen; die Melodik iſt tonal empfunden, die Harmonik funktionell gebunden. Intereſſant ſind gewiſſe halbplagale Schlußbildungen („Gavotte", Takt 4/5; „Walzer", Takt 11/12; „Foxtrott", T. 9/10). Die Art der Polyphonie iſt der Regerſchen verwandt, obwohl, bei aller klanglichen Farbigkeit, die Linien hier doch ſchon realer durchgeführt und von ſtärkerer melodiſcher Eigenintenſität gegenüber der Harmonik ſind. Erſtaunlich iſt die Sicherheit, mit der heterogenſte Ausdrucksſphären, wie ſie hier in Walzer, Fuge und Foxtrott verkörpert ſind, nebeneinander geſetzt werden und ſich doch auf einer gemeinſamen Baſis zur Einheit verbinden.

3.

Wenn man von dieſer Beſchreibung, die lediglich den Hauptentwicklungszügen folgen konnte, ausgehend die prizipielle Art der Formung im Ganzen betrachtet, ſo fällt in erſter Linie die außerordentlich ſtarke Gebundenheit des Werkes auf. Dabei iſt dieſe Gebundenheit nicht nur im Sinne einer motiviſchen Bindung zu verſtehen: dieſe iſt ſelbſt Funktion eines tiefer liegenden Formwillens und nur eines ſeiner Mittel. Man hat eben dieſen Formwillen ſchon als Beginn eines neuen „Klaſſizismus" bezeichnet. Das gegenwärtig bevorzugte Zurückgehen auf beſtimmte ältere Formen, Concerto groſſo, Fuge oder hier Toccata und Chaconne iſt dabei nur äußerlich kennzeichnend und mehr als Merkmal einer Übergangszeit aufzufaſſen, die die ihrem eigenen Wollen entſprechende Form noch nicht klar genug ſieht und zu feſtigen vermag. Aber auch darüber hinaus ergibt ſich für das vorliegende Werk eine Geſtaltung, deren Weſen ſich nicht nur in der Geſetzmäßigkeit des motiviſch – ſtrukturellen Aufbaus, geſchweige denn in äußerer Symmetrie oder der Formelhaftigkeit regelmäßigen Periodenbaus erſchöpfen läßt. Dahinter ſteht vielmehr eine ganz beſtimmte innere Ausgeglichenheit der Kräfte, die den Geſamtverlauf der Bewegung von innen heraus beherrſcht und regelt und ſich vom Aufbau des Ganzen teilweiſe rückwärts bis zur Geſtaltung letzter Einzelglieder verfolgen läßt: man betrachte hierzu etwa gleich den Anfang der Toccata (Bſp. 1) oder einen Linienverlauf wie den Bſp. 3 gegebenen. Hierin liegt letzten Endes der Unterſchied gegenüber einem Formwillen, wie er in der Bewegung des Expreſſionismus verkörpert iſt, der auf dieſen inneren Spannungsausgleich bewußt

verzichtet zugunsten einer einseitig erhöhten Intensität des Ausdrucks. Bei Krenek aber bleibt noch die erregteste Gebärde gebunden und wird so gewissermaßen objektiviert, dem Gesamtaufbau untergeordnet und dienstbar gemacht. Das gilt auch für die relativ freiesten, „formlosesten" Abschnitte, die gerade in ihrer Kontrastwirkung für den größeren Formzusammenhang des Ganzen sich tektonisch als notwendig begründet und feststehend erweisen. Es gilt selbst für jene häufigen Stellen, bei denen stärkstes Aufeinanderprallen der Gegensätze, vor allem der Dynamik, nur noch als Ausdruckswert gedeutet werden kann, oder besser: als Formwert zu den Stilmerkmalen einer reinen Ausdruckskunst gehören würde; auch sie werden hier durch die über sie hinwegflutende und sie als inneres Kontrastmittel nutzende Energie größter Steigerungen wiederum in die Formeinheit des Ganzen einbezogen.

In Einzelheiten der Formgebung werden äußerlich neue Wege kaum beschritten. Die Thematik ist auf zweierlei Weise angewandt: einmal absolut, als primäre Kraftquelle, wie etwa das Motiv des Septimensprunges und seine Fortführung (Bsp. 8) in einem Teil der Toccata, oder wie das Choralthema im ersten Teil der Chaconne; das andere Mal relativ, d. h. durch gelegentliche Verarbeitung oder auch nur wiederholtes Anklingen Beziehungen knüpfend, die ein assoziatives Moment in den Formzusammenhang bringen. Diese zweite Art entspricht in der Technik fast dem Prinzip der Leitmotivik, nur daß hier jede symbolisch-literarische Deutung von vornherein völlig ausschaltet, das Motiv vielmehr rein musikalisch-tektonisches Element bleibt.

Nicht unwesentlich für den Zusammenhang des Formproblems, wenngleich nur an der Peripherie liegend, scheint mir die Frage der Tonalität. Daß dabei hier nicht an den hergebrachten engen harmonischen Tonartbegriff zu denken ist, ist selbstverständlich. Wohl aber ist der formrundende Einfluß gewisser, im weitesten Sinne tonaler Beziehungen keineswegs ganz vermieden; er zeigt sich nicht nur äußerlich in den c-Anfängen und -Schlüssen von Toccata wie Chaconne, sondern auch innerhalb des Werkes: etwa in der Bevorzugung bestimmter Töne und klanglicher (aber nicht harmonisch-logischer!) Tonzentren (f!), oder in der streng durchgeführten Bindung des Choralthemas an eine und dieselbe Tonlage (es bezw. dis).

Form im tieferen Sinne geht auf die Urkräfte der Bewegung selbst zurück; die Mittel ihrer Auswirkung aber sind unter dem Begriff der Elemente zu erfassen. Betrachtet man in dem vorliegenden Werk zunächst die L i n i e als Einzelfaktor, so lassen sich dabei in der Grundlage zwei Arten unterscheiden. Bei der ersten über-

wiegt die Intensität des „Ausdrucks", der inneren Spannung, das Affektbetonte; bei der anderen hingegen eine bestimmte objektivierende Ausgeglichenheit der Formung, die bis zur „Stilisierung", zum Ornament führt, und es gestattet, eine solche Linie noch im engeren, spezifischen Sinne als „geformte Bewegung" zu bezeichnen. Diese Gegensätzlichkeit berührt sich ungefähr mit dem, was Ernst Kurth [1]) unter den Begriffen eines subjektiven oder expressiven gegenüber einem objektiven oder impressiven Melodietypus faßte, ohne sich allerdings ganz damit zu decken; ohnehin sind das natürlich Grenzbegriffe, die nicht ausschließenden, sondern nur richtungweisenden Charakter haben. Als Beispiele einer solchen „ornamentalen" Melodik könnte man Stellen wie etwa das „grazioso" (Toccata S. 12) nennen: der gewissermaßen tänzelnde Charakter, das Formelhafte der Tonfiguren in dem stetigen Vor- und wieder Rückwärtsschreiten nimmt der Linie jede Härte und Spannung und gibt ihr die schwingende Elastizität eines reinen, fließenden, betonungslosen und affektfreien Bewegungsablaufs (Bsp. 11). Als Gegenstück der anderen Art sei ein Linienverlauf aus dem „Andante" der Chaconne (S. 26; Bsp. 12) herausgegriffen. Im Ganzen der Komposition überwiegt durchaus dieser, zu starker Ausdrucksmäßigkeit hinneigende Linientypus, gekennzeichnet besonders durch Sprunghaftigkeit der Führung und häufige Verwendung einer (nicht melismatischen, sondern reinen Spannungscharakter tragenden) Chromatik, gestützt durch die Steigerungs- und Schwelldynamik und vor allem, wovon noch zu sprechen sein wird, durch die Vitalität der Rhythmik.

Im übrigen ist die Melodik durch die völlige Unabhängkeit von einer funktionsharmonisch-tonalen Basis bezeichnet; sie ist in ihrer Eigenstruktur primär linear empfunden und nicht aus harmonischem Vorbewußtsein herausgewachsen. Dabei finden sich natürlich mancherlei Reste: Figuren wie die in der Beschreibung schon erwähnte (S. 2, Z. 4 und später), stehen immerhin vereinzelt; häufiger dagegen Linienzüge von erkennbar tonalem Zusammenhang, jedoch ohne harmonische Beziehung in in ein polytonales Stimmgefüge verarbeitet; schließlich aber ist an Stellen von besonders expressiver Haltung neuromantisches Erbe auch innerhalb der Einzelstimme noch nicht völlig überwunden (vgl. etwa das oben angeführte Bsp. 12!).

Das, was in der Richtung auf den Affektcharakter, wenngleich in anderer Weise, am stärksten und reinsten in Erscheinung tritt, ist jene stoßartige, stark accentische, aber nicht periodische-symmetrische **R h y t h m i k**, die eins der auffallendsten

[1]) s. „Romantische Harmonik", S. 450 ff.

Merkmale gegenwärtiger Musik überhaupt bildet. Ihre Herleitung aus einer Beeinflussung durch die Rhythmen primitiver Volkskunst, vor allem gewisser Exoten, kann nicht genügen und trifft nicht den Kern der Sache. Natürlich besteht ein enger Zusammenhang, weniger durch direkte Abhängigkeit als vielmehr auf dem Umwege über die Tanzrhythmen der modernen Vulgärmusik. Doch dürfen nicht die tiefer liegenden Ursachen dieser Hinneigung als solcher übersehen werden: die Wiedererkenntnis des absoluten Eigenwertes der Linie mußte notwendig zugleich auch zu einer Neubelebung und Verselbständigung der Rhythmik führen, zu einer mehr oder weniger starken Emanzipation vom Taktschematismus. Es beginnt eine Besinnung auf die unendlich vielen Möglichkeiten des Schwereausgleichs: schwankend zwischen den Grenzwerten einer ganz und gar labilen, affektlos und schwerefrei fließenden, lediglich zeitmessenden Rhythmik, die sich völlig in der Geberde des bewegten Linienzuges verliert; bis hin zu jener affektgesättigten Rhythmik, die in der unmittelbar vitalen Sphäre einer noch naturhaften Tanzmusik – von der die herrschenden Gesellschaftstänze freilich nur einen schwachen Abglanz geben – ihren stärksten Ausdruck findet.

Diese „Affektrhythmik" ist hier bestimmend und vorherrschend; nicht ausnahmslos, aber doch in den Hauptteilen, und als Ganzes dem Werk die Prägung gebend. Als Beleg hierfür sei besonders auf die Beispiele 4, 8 und 9 verwiesen. Taktliche Gliederung und Notierung, allerdings mit häufigem Wechsel, ist, dem Accentcharakter der Rhythmik entsprechend, noch beibehalten. Die innere rhythmische Stoßkraft geht freilich meist über die Bindung des Taktstriches hinweg, der außerdem auch schon durch die Polyphonie rhythmisch selbständig geführter Stimmen hier oft seinen Sinn verliert und zur Zählzeit herabsinkt. Auf die mehrfache Bedeutung der Pause wäre in diesem Zusammenhang noch einmal zurückzukommen. Sie tritt nicht nur als metrisch gliedernder Ruhepunkt auf, sondern vielfach als Verschärfung und Steigerung einer zwischen zwei Tönen liegenden Spannungsintensität (s. Bsp. 5).

Nur zum kleineren Teil selbständiges Einzelelement, im Wesentlichen dagegen Gesamtkomplex anderer Faktoren, ist die Klanglichkeit des Werkes. Unter dem Begriff der Harmonik allein läßt sie sich daher ihrer ganzen Artung nach kaum erfassen, es sei denn, daß man diesen Begriff um ein Beträchtliches weiter faßt, als es im allgemeinen geschieht.

Bei der polyphonen Anlage der Komposition bildet Zweistimmigkeit im Prinzip die Grundlage; weitere Stimmen sowie klangliche Verstärkungen treten frei hinzu. Man wird streng genommen von den Linien überhaupt nicht eigentlich als

von real durchgeführten Stimmen sprechen können: sie tragen vielmehr die Bedeutung reiner Bewegungskräfte, frei eingeführt und ebenso wieder ausgeschaltet; eine Erscheinung, die sich technisch etwa darin auswirkt, daß oft, während eine Stimme sich verläuft, gleichzeitig schon eine andere beginnt mit der Funktion, die erste fortzusetzen; oder auch in der Art, wie ein bestimmter Bewegungszug durch mehrere Stimmen hindurchflutet und diese dadurch zur Einheit einer Linie bindet. Die Führung der Stimmen gegeneinander ist klanglich völlig unabhängig, d. h. von jeder vorausbestimmenden harmonischen Logik frei. Diese absolute Linearität der Satztechnik, auch mit dem Schlagwort des „rücksichtslosen Kontrapunkts" bezeichnet, ist in ihren Voraussetzungen noch vielfach unklar und mißverstanden. Harmonische Beziehungslosigkeit der Linien zueinander, begründet in der erhöhten Auswirkung des Eigenlebens melodischer Kräfte, ist noch nicht identisch mit absoluter Beziehungslosigkeit überhaupt. Eine solche ist innerhalb einer gleichwie geformten Mehrstimmigkeit garnicht denkbar; sie würde sich notwendig selbst aufheben, da sie zur reinen Einstimmigkeit zurückführen müßte. Die Anzahl der Beziehungsmöglichkeiten aber ist eine überaus reiche und mannigfache, und es ist nicht einmal nötig, als Beleg hierzu die musikalische Gestaltung fremder Kulturkreise, etwa die hochentwickelte, auf formal-motivischen und vital-rhythmischen Beziehungen ruhende Heterophonie asiatischer Völker, heranzuziehen. Denn auch die klanglich gebundene Mehrstimmigkeit der europäischen Entwicklung hat ihr Wesen in allererster Linie in den außerklanglichen Stimmbeziehungen, in den formalen wie energetischen, gegeneinander streitenden oder sich aneinander ausgleichenden, aber immer zu einer irgendwie gearteten Auffassungseinheit ihrer Vielheit verbundenen linearen Kräfte. Ob überhaupt und bis zu welchem Grade der positive Zusammenklang der Stimmen dabei zur Erzielung der Gesamtwirkung in Rechnung gestellt ist, ist erst eine sekundäre Frage. Sie läßt sich für das vorliegende Werk im Prinzip dahin beantworten, daß hier nicht Gleichgültigkeit gegenüber dem Klang, wohl aber eine bewußte und beabsichtigte Ausschaltung und Vermeidung aller klangsinnlichen, harmonisch deutbaren Verschmelzung der Linien vorliegt. Schon aus der Art der Fragestellung ist ersichtlich, daß dies, unter dem Aspekt rein linearen Wollens betrachtet, gegenüber dem klanglichen Verlust einen mindestens ebenso starken Gewinn darstellt durch die unbedingte Klarheit des von allen harmonischen Verwischungstendenzen freien Auslebens der horizontalen Bewegungskräfte.

Fallen so die Zusammenklangserscheinungen der Stimmen als Ganzes unter den Grenzbegriff einer „horizontalen Harmonik", d. h. einer Harmonik, deren Bedeutung außerhalb ihrer eigenen klangsinnlichen Erscheinung in der sie tragenden linearen Bewegung ruht, so finden sich im einzelnen natürlich mancherlei Abstufungen. Der Klang tritt gelegentlich aus seiner Abhängigkeit von den ihn bedingenden linearen Kräften bis zu einem gewissen Grade heraus. Besonders die schon in der Anfangsbeschreibung in dieser Richtung hervorgehobenen Teile des Stückes sind hierfür heranzuziehen. Die Linien selbst bringen sich hier teilweise um, erscheinen stärker klanglich bedingt: so ergibt sich öfter eine Harmonik von einer bestimmten farbigen Reizwirkung, die ihrer Entstehung nach nicht mehr ausschließlich passives Zufallsergebnis und auch als rein klangliche Ausstrahlung auf Form und Ausdruck des Ganzen wirksam ist; als typisch hierfür erscheinen einige Takte aus dem Allegretto der Toccata (Bsp. 13; S. 10, Z. 2. 3 u. 4).

Wenn man von der Geltung der Harmonik als Farbqualität ihre Bedeutung als energetischer Wert trennt, so ist das natürlich in der Hauptsache eine methodische Scheidung; eine Frage des Auffassungszusammenhangs, in dem der Einzelklang steht. Eine Stelle, wie die mehrfach erwähnte auf S. 6, Z. 1–4, die trotz ihrer linearen Struktur durch die spezifische, primär-klangliche Orgelpunktwirkung schon über den Umkreis horizontaler Harmonik hinausweist, läßt sich nach beiden Seiten hin deuten: der Liegeton f bewirkt eine gewisse Tonigkeit des Kolorits als Mittelgrund der ihn umfließenden Bewegung; und hat ebenso die energetische Funktion einer starken Bindung der wegströmenden Linien und Klänge, erzielt somit einen eigentümlichen Spannungszustand, der sich bis zu einem Höhepunkt (Takt 8 und 9) steigert, um alsdann wieder langsam zu sinken. Auch hier sind die anderen Faktoren dieser Entwicklung: Tempo, Dynamik und die Kurven der Linien in ihrer Gesamtwirkung nicht vom Klanglichen zu trennen.

Bezog sich bis hierher das meiste auf die Harmonik als Zusammenklangserscheinung bewegter Stimmen, so ist sie nunmehr noch kurz in ihrer Bedeutung als selbständiges Element zu betrachten. Dabei tritt sie sowohl im Einzelakkord wie als kontinuierliche Klangverstärkung der Linien auf, die die polyphone Technik oft zu einer polychoren erweitert. Die Führung solcher „Klangstimmen" unterscheidet sich nicht von der der Einzellinien gegeneinander. Eine harmonische Logik in den Beziehungen der Klänge innerhalb einer Stimme läßt sich oft aufweisen, sehr klar in dem besonders

charakteriſtiſchen Bſp. 14 (S. 15, Z. 6), dagegen ſind die Stimmkomplexe als Ganzes gegeneinander ſtets harmoniſch ſelbſtändig geführt, häufig in einer ſyſtematiſchen Gegenſätzlichkeit, die zu Klangergebniſſen wie (S. 8, Z. 4) einem reinen D-dur über Des-dur führt; oder weiter unten (Z. 5) zu den einander diametral entgegengeſetzten, übereinandergeſchichteten Akkorden

gis e cis a	↑	und	b ges es c	↓ .

Auf die Fülle der harmoniſchen Erſcheinungen und Beziehungen innerhalb des Akkordbaus, ſoweit ſie klanglich ſelbſtſtändige Funktion haben, kann hier natürlich im Einzelnen nicht weiter eingegangen werden. Prinzipiell iſt eine faſt vollſtändige Befreiung von der Kadenzharmonik weſentlichſtes Merkmal. Der Spannungswert der Einzeltöne im Akkord iſt ein abſoluter und gibt dieſem ſchon als iſolierter Erſcheinung für ſich, unabhängig von den Relationen der Klänge zueinander, ſeinen beſtimmten energetiſchen Charakter als Form wie als Ausdruckswert. Die Begriffe Konſonanz und Diſſonanz, ohnehin nur von relativer Bedeutung, verlieren damit in einer Harmonik wie dieſer reſtlos jeglichen Sinn.

4.

Wenn im Vorangehenden verſucht wurde, Einzelelemente des Werkes ſtiliſtiſch zu erfaſſen, ſo iſt ohne weiteres klar, daß in dem vorgezeichneten Rahmen nur ein geringer Ausſchnitt gegeben war, nur die Spitzenpunkte berührt werden konnten. Es bleibt vor dem Ende der Betrachtung noch die Frage nach der Stellung der Kompoſition als eines ſpezifiſchen Klavierwerkes. Die Antwort ergibt ſich nach dem Bisherigen von ſelbſt: das Werk iſt keine Klaviermuſik, ſondern lediglich Muſik, die auf dem Klavier zum Erklingen gebracht iſt. Das iſt natürlich mit gewiſſen Einſchränkungen, keineswegs aber ſchon im Sinne einer radikalen Abſage des Werkes an das Klavier zu verſtehen. Das Problem, bis zu welcher Grenze eine im ideellen Sinne abſolut reine, von jeglichem Vorbewußtſein einer beſtimmten inſtrumentalen oder vokalen Klangvorſtellung losgelöſte Muſik überhaupt denkbar iſt, kann dabei vollſtändig beiſeite gelaſſen werden: noch recht weit von dieſer Grenze ſtehend, iſt hier eine ſehr deutliche und reale Beziehung auf das Klavier leicht nachzuweiſen, ja für manche Stellen von einer direkten Klaviermäßigkeit zu reden; die Klanglichkeit

vieler Teile, die Ausnutzung beſtimmter Lagen, die gelegentliche Wirkung dicker Akkordmaſſen, die Oktaventechnik, bis zum Hineinſpielen von in gewiſſem Sinne ſelbſt virtuoſen Elementen (wie etwa die chromatiſchen Oktavgänge S. 29), ſind Belege dafür. Doch über derartige Einzelheiten hinweg bleibt der Wille entſcheidend, der ſich in der Geſamtſtruktur der Kompoſition ausprägt; das Klavier iſt als objektiver Klangerzeuger einer Muſik benutzt, deren abſolute Kräfte und Werte weit über die Möglichkeiten einer „Klaviermuſik" hinausgehen und in ihren Wurzeln nichts mehr mit einer ſolchen zu tun haben. In dieſer Tendenz liegt einer der ſtärkſten poſitiven Entwicklungswerte des Werkes. Denn es ſteht wohl außer Zweifel, daß jene Zeit, welche die Individualität des Einzelinſtruments zur ungehemmten Entfaltung brachte, und die in der Herrſchaft des Virtuoſentums auf der einen Seite, wie der höchſtentwickelten Orcheſtertechnik auf der anderen ihren charakteriſtiſchen Ausdruck fand, innerlich vorbei iſt; daß die Entwicklung wieder dahin führen muß, das „Inſtrument" in ſeinem urſprünglichem, beſcheidenerem Sinne als Werkzeug zu nehmen, als ein Werkzeug zur Vermittlung der dahinterſtehenden, in ihrem letzten Urſprung nicht weiter deutbaren Bewegungskräfte, die, im Ton geformt, das Weſen der Muſik ausmachen.

Eine abſchließende Wertung der Kompoſition kann nur relativen Charakter haben. Die Frage nach dem abſoluten Wert, nach der Potenz zu ſtellen, iſt Aufgabe einer Kritik, nicht einer Analyſe: ihre ſtark poſitive Beantwortung bildete ſelbſtverſtändlich Anlaß und Vorausſetzung zu der Beſchäftigung mit dem Werk überhaupt. Der Entwicklungswert dagegen zeigt ſich rückſchauend in einer Zuſammenfaſſung des Geſamtergebniſſes. An die Vergangenheit gebundene Elemente ſind vorhanden, die zukunftweiſenden, Entwicklung tragenden aber überwiegen. Jene fanden ſich weſentlich im Inhaltlichen: im Subjektiv-Ausdrucksmäßigen der Melodik und Dynamik, in dem teilweiſe ſtark betonten Affektcharakter, der in Einzelheiten aufgezeigt wurde. Dieſe aber liegen einerſeits im Prinzipiellen: in dem unbedingten Bekenntnis zur Linie als muſikaliſcher Urkraft und in der Konſequenz ihrer mehrſtimmigen Verarbeitung, die alles noch Subjektiv-Gebundene, Individualiſtiſche der Einzelſtimme objektiviert; andererſeits in dem Willen zur „Form" überhaupt, in der Straffheit und ſtrengen Gebundenheit des tektoniſchen Aufbaus, der es ermöglicht, ein Werk von immerhin beträchtlichem Umfang wie das vorliegende bei allem Reichtum der äußeren Gliederung rein mit inneren Mitteln formal zuſammenzuhalten und in einem einzigen großen Bogen zu umſpannen. Als Ganzes wird man die Kompoſition noch als Übergangserſcheinung

betrachten müssen, wie wohl das meiste, was heute geschaffen wird; doch stellt sie innerhalb dieses Kreises bereits das Stadium einer gewissen Reife dar und kann daher als Teilabschluß einer wenigstens in den Umrissen schon übersehbaren Entwicklung gelten. Ihre Bedeutung sichert ihr einen Platz mit an vorderster Stelle, nicht nur im Schaffen Kreneks sondern überhaupt in der Musik der jüngsten Generation.

5.

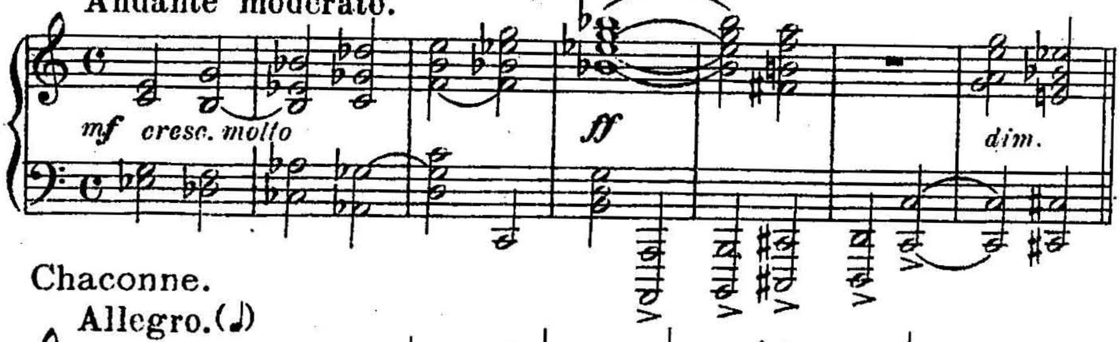
Beispiele.

(Versetzungszeichen gelten nur für die Note, vor der sie stehen und für einen Takt.)

Toccata.

Andante moderato.

1.



Chaconne.

Allegro. (♩)

2.



3.




Allegro.
R. H.
4.
mf deciso
5.
ff
8
p
ff
6.
fz
fz
allarg.
fff
pesante
7.
Allegretto. ♩. etwa wie ♩ des letzten Taktes
p
comodo, legato


Allegro moderato.
8.
ff pesante
sf f a tempo
poco pesante
9.
ff
quasi tromboni
fff
molto rit.
(Andante sostenuto.)
10.
pp dolce
pp
espr.
[Thema
Thema in Umkehrung.
p
espr.
usw.


11.
grazioso
p legato
12.
mp
cantabile
(espr.)
f
13.
mf
f
p
14.
mp
ff

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats. • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 46.** Fernruf: Rheingau 8819 • Postscheck-Konto Berlin 103166 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung jährlich zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter • Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12** • Fernruf: Bismarck 1025 • Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten • • • • Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen. • • • •

Viertes Jahr | Berlin, am 1. September 1924 | Heft 2

INHALT:

Robert Prechtl (Berlin)

ZWEIG AUF BUSONIS GRAB

Tiefe Trauer ist in mir, um mich, seit ich weiß: Busoni ist tot. Mir ist, als sei der Erdstern ärmer geworden, seit diese Seele ihrer Hülle sich entband und wieder einging in die Sphärenschwingungen jener Welt, in der nicht Name und Gestalt mehr ist sondern Wesen, nicht Abbild mehr sondern Urbild, nicht Vielfalt mehr der Töne sondern einer, reiner Klang.

Er war wie ein Gesandter jener Welt unter uns, und diese Weihe war um ihn wie ein blauer Glanz. Nicht was er tat, was er wirkte, war sein Wesentliches, sondern was hinter seinem Tun und hinter seinem Wirken war. . . . .

Aus einer tieferen Einsamkeit noch, als der anderer Künstler, kam seine Kunst. Tau anderer Welten als der unsern netzte ihre Schläfen. Kühle anderer Breiten ging von ihr aus.

Zuweilen, ganz selten, wandeln solche Künstler über die Erde: stets ist eine Fremdheit um sie, und doch wieder eine Vertrautheit von anderm Rang. Sie sind nicht die großen Erfüller; aber sie sind die Verweser und Verwahrer des Geheimnisses. Nicht glutet uns das Chaos aus ihnen entgegen; nicht sprüht Krampf und Kampf und Sieg des Urgrundes aus ihnen auf; nicht lodert aus ihnen die Flamme, die verwandt auch in uns, nur tiefverborgen, verschüttet, gebändigt schwelt; nicht reißen sie uns, pflügen sie uns auf durch die Gewalt ihres Willens. Aber wie die Bahn eines Sterns, der unsere dumpfe Atmosphäre kreuzt, ziehen sie dahin: und eine Beglückung anderer Art geht von ihnen aus, ihr Aufleuchten ist Verheißung aus andern Bereichen als den unsrigen.

Solche Gestirn-Natur war Lionardo, war Herder, war Liszt. Nicht ihr Werk war ihre Größe, sondern ihr Dasein. Was immer solche tun: es ist nur wenig gegen das Versprechen, das sie darstellen. Sie sind die Gewähr dafür, daß jene große Schönheit lebt, von der alles Kunst-Werk nur schwacher Abglanz ist. Sie sind die Johannes-Naturen unter den Künstlern, sie sind die Täufer. Einsam und abseits gehen sie ihres Wegs. Aus ihren Händen strömt die heilige Welle, sie netzt die Scheitel der Geringen wie der Großen. Und auch die Erfüller beugen sich demütig unter den Segen dieser Gesandten erdefernen Geistes.

Daß diese adlige Seele – vaterlandlos nicht durch den Zufall der Geburt sondern durch das höhere Recht der Künstlerschaft – daß diese adlige Seele im Krieg

sich zur deutschen Schwesterseele bekannt hat, nicht Petrusverrat an ihr übte wie die mit deutscher Milch großgenährten Hodler, Dalcroze, Maeterlinck: das war einer der wenigen Lichtstrahlen in jener dunkelsten Zeit. Busoni verzichtete auf Ruhm und Gold, die ihm gewiß waren, wohin immer er den Fuß gesetzt hätte – doppelt gewiß und doppelt reich dem Abtrünnigen. Er aber hielt Treue dem deutschen Geist, dem Geist Bachs, dem Geist Mozarts, Goethens Geist.

Darum war es mehr, weit mehr, als die Begrüßung einer begeisterten Kunstgemeinde, die Busoni entgegenschlug, als er zum ersten Mal nach dem Kriege die Philharmonie betrat. Eine ungeheure Welle der Dankbarkeit brandete ihm zu. Aus andern Tiefen als den Begeisterungstümpeln eines Konzertpublikums drang dieser Sturm. Unvergeßlich das Brausen, das da um diesen Mann war. Die tiefe Ergriffenheit des Gerettetseins rang um Ausdruck. Die deutsche Seele ist nicht gestorben, so schien es in Jedem zu rufen, Du da oben gibst uns dessen Gewißheit. Denn Du bist wiedergekehrt, zuerst zu uns bist Du gekommen, zu uns zuerst sprichst Du nach Deinem langen Schweigen!

In diesem Augenblick, denke ich, muß diesen stolz-bescheidenen Künstler-Menschen etwas von jener faustischen Befriedetheit angerührt haben, Vorbote nahen Endes. Es lohnt doch zu leben, wenn man Das Menschen sein kann.

Tiefe Trauer ist in mir, seit ich weiß: Busoni ist tot. Der Erdstern ist ärmer geworden, seit diese Seele einging in die Tonwogen jener Welt, in der nicht Name mehr ist und Gestalt. Es versöhnte mit Vielem, gab ein Gefühl der Geborgenheit, zu wissen: daß irgendwo diese vornehme Seele lebt, die gleiche Luft der Zeit atmet, eigenes Werk schafft, dem Werke der Großen dient, Groß-Siegelbewahrer der ewigen Schönheit . . . .

Nun aber hat die Bahn dieser Gestirn-Natur die trübe Atmosphäre unseres Erdballs verlassen. Nur das Nachbild bleibt zurück . . . . von einer vertrauten Fremdheit . . . von einem Klang, zugleich kühl vom Gruß der Fernen und heiß vom Echo unsers Herzens . . . von einem blauen Glanz . . . . . .

Heinz Tiessen (Berlin)

DAS VERHÄLTNIS ZUM HEUTIGEN SCHAFFEN

I.

Wer einen neun Meter entfernten Gegenstand im Februar um vier Uhr nachmittags photographiert, stellt die Camera nicht ein, als wolle er einen drei Meter entfernten Gegenstand im Mai um ein Uhr mittags aufnehmen. Die dem Objekt nicht angepaßte Einstellung ergäbe ein entstelltes Bild.

Mit ihrer dem Gewohnten angepaßten Einstellung machten sich die Zeitgenossen lange ein entstelltes Bild von der neueren Entwicklung der Musik. Heute merkt man zuweilen, daß die Musikwelt im Ganzen ein Stück weiter gekommen ist seit der Revolutionszeit, in der noch alle Schlagworte durcheinander wirbelten. „Revolutionär": Für den Hüter des bürgerlichen Traditionskomplexes das Licht eines Unsterns, dessen Spektrum sich aus Bolschewismus, Futurismus, Kakophonie, Freier Liebe, Atonalität, Betriebsrat und Linearem Kontrapunkt zusammensetzte. Auf der sogenannten linken Seite der Kunst gab es hinwiederum ein gewisses dilettantisches (d. h. von künstlerischem Verantwortungsgefühl freies) Mitläufertum, das einzelne neuere Gesichtspunkte zu Schlagworten degradierte und deren einseitige Nutzanwendung an die Stelle ausbalancierter Gestaltung setzte. Konnte das Durcheinander von Echt und Unecht den unvorbereiteten Ohrenzeugen anfangs beirren, auf die Dauer hat es der Würdigung der neuen Musik nicht ernstlich geschadet: heute hat sie das Cachet des Bürgerschrecks abgestreift, sie wird von den Ausübenden nicht mehr gemieden.

Als Scherchen 1919 in Berlin die Konzerte der „Neuen Musikgesellschaft" und 1920 die Zeitschrift „Melos" ins Leben rief, bedeutete das noch ein Schwimmen gegen den Strom. Im Spätherbst 1918, als ich dem aus Rußland Zurückgekehrten zuerst begegnete und ihn auch mit Erdmann bekannt machte, in jener Zeit begann, von einem kleinen Kreise Berliner Musiker und idealistischer Musikfreunde aus, dem es Herzenssache war, der nachdrückliche, dauernde Werbedienst für die ihrer Art und Gesinnung nach von der herrschenden abweichende, noch aufstrebende, selbst in ihren milderen Übergangsformen noch revolutionär wirkende Musik. Scherchen führte Schoenberg und Andere wieder und wieder auf, Erdmann desgleichen. Der Stein kam ins Rollen; es folgten weitere Ausstrahlungen der gleichen Idee, die immer mehr an Boden gewann. Von dem fortschrittlichen Willen der Berliner Hauptversammlung des

„Allgemeinen Deutschen Musikvereins" 1919 wurden Prof. Dr. Schünemann und ich in den Musikausschuß gewählt: auf dem nächsten Tonkünstlerfest, Weimar 1920, kamen Schoenberg (Fünf Orchesterstücke) und Erdmann heraus, auf dem Tonkünstlerfest zu Nürnberg im Juni 1921 Krenek. Danach, ebenfalls noch 1921, begann die Pflege neuer Kammermusik in Donaueschingen, 1922 reiften die Salzburger Pläne internationaler Feste neuer Musik. Auch abgesehen von den Sammelzentren des Neuen: es wächst die Zahl der Künstler von Qualität, denen die Aufführung nachschoenbergischer Musik Überzeugungssache ist.

Nun sollten auch Kenntnis und Verständnis schon ein wenig stabil und stichhaltig geworden sein, müßte man aus der günstigen äußeren Lage folgern? So schnell wachsen die Bäume der Komponisten nicht in den Himmel der Zeitgenossen. Gewisse Fehler der Betrachtungsweise kehren regelmäßig wieder. Der Komponist findet das zunächst begreiflich und gewöhnt sich eine Gleichgültigkeit gegen das Echo seines Schaffens an, die zur Ungerechtigkeit gegen die Zeitgenossen wird. Viele Menschen, die einer Sache noch unsicher und ratlos gegenüberstehen, würden ihr wohl näher kommen wollen und können, wofern man ihnen gewisse Hemmungen in ihrer Betrachtungsweise aufzeigt und entkräftet. Irrende gibt es auf beiden Seiten: Gegner mit mangelhafter Information und Anhänger mit überspitzten Tendenzen. Auf beiden Seiten sprechen, vielfach, auch außersachliche Imponderabilien mit, die den Blick trüben; meist politischer Art. Was vor fünf Jahren der sagenhafte Musikbolschewismus war, ist heute die Frage „national oder international", – eine schädigende, unproduktive Voreingenommenheit, die dem Künstler, in dem alles ohne Voreingenommenheit nur v o n s e l b s t wachsen kann, nichts zu bedeuten vermag. Wer der neuen Musik fremd gegenübersteht, lehnt sie nicht selten ab mit der Begründung, sie sei undeutsch. (Da verschiedene an der vielerorts vor sich gehenden Entwicklung beteiligt sind.) Wer die neue Entwicklung bejaht, wird finden, diese Ablehnung als undeutsch sei ein schlechter Dienst für die deutsche Sache, und jemand sei ein ungeschickter Sachwalter der Deutschen, der das Verdienst allein den anderen zuschanzt. Wenn ein solcher Zeitgenosse die ihm unsympathischen neueren eigenen Wege eines deutschen Komponisten ablehnt mit der Motivierung, hier läge jüngste internationale Beeinflussung vor, – die tatsächlich bei der Entstehung des Werkes zeitlich noch garnicht bestanden haben kann, – so fehlt auch die humoristische Pointe nicht.

Seine außersachlichen Anhänger liebt der Komponist weniger als seine Gegner denn es gibt, wie Oscar Wilde sagt, keine perfidere Art, einer Sache zu schaden, als

indem man sie mit fehlerhaften Gründen verteidigt. Ich meine jene, die, ohne Sinn für technische Qualität und geistiges Format, das Neue oder Fremde nur als Sensation, als dernier cri suchen und gern für eine fesselnde Leistung halten, auch wenn es innerhalb seines Kulturkreises konventionelle Durchschnittsware ist; jene Kunstjünger, deren Komponistenehrgeiz in der Ablehnung alles Dagewesenen und in der Anbetung der Vocabel „Radikalismus" sich auswirkt, und deren Geschmacksurteil die Abwesenheit gestaltender Kraft als Originalität interpretiert. – Die durch Überangebot des Musikbetriebs wohl erklärbare, doch darum nicht erfreulichere Blasiertheit ist der Nährboden der äußerlichen Uraufführungsbeflissenheit, die ein ungeeignetes Surrogat, ja ein Hindernis lebendiger neuer musikalischer Kulturgemeinschaft ist. Das Verhältnis der Zeitgenossen zu neuer Musik kann über den Zustand oberflächlicher Neugier nicht hinauskommen, wenn sie sich daran gewöhnen, ein Werk nur einmal und nicht wieder zu hören, und wenn konzertierenden Künstlern der äußere Anblick der Vocabel „Uraufführung" auf ihrem Konzertprogramm (aus Rücksicht auf die Presse) zuweilen wichtiger ist als die Sache. Der Presse, die früher durch hartnäckige Forderung neuer Werke die Stagnation des Musiklebens wirksam bekämpft hat, winkt hier eine neue Aufgabe: dieser äußeren Rücksichtnahme entgegenzuwirken in Wort und auch in Tat, d. h. den Besuch eines Konzerts nicht von der Ankündigung einer Uraufführung abhängig zu machen. Die Musikwelt wie auch der Komponist selbst haben ein Interesse daran, daß der erste Taufakt sich in besonders geeignetem Rahmen, vor dem entsprechenden Hörerkreis vollziehe und daß das stetige Konzertleben der weiteren Annäherung und Vertiefung des Verhältnisses der Hörer zu den neueren Werken der Tonkunst diene.

2.

Wenn jemand zur heutigen Musik aus mangelnder Information nicht das richtige Verhältnis hat, kann man von ihm nicht erwarten, daß er sich zu ihr bekenne. Ich höre den Einwurf: „Information? Kunstgenuß darf nicht von Anleitungen abhängig sein". Gut; für den Unbefangenen, Voraussetzungslosen – den es nicht gibt. Kunstgenuß ist in Wirklichkeit meist von der Anleitung der letzten Gewohnheit abhängig; in der Ausschaltung dieser Abhängigkeit besteht das Wesentliche der „Information". Wer in dem ihm Unüberschaubaren – was nicht verwunderlich – Gut und Schlecht nicht unterscheidet, sieht vages Tasten auch dort, wo technische Qualität vorliegt, und

8

nennt unsere Zeit unfruchtbar. Er wirft der heutigen Musik etwa vor, daß sie nur scheußliche Akkordgebilde ersinne und die Melodie als veraltet über Bord geworfen habe; während sie in Wirklichkeit eher umgekehrt vorgeht. Das wohl jedem musikalischen Zeitgenossen eigene Unterscheidungsvermögen für ältere Werke verschiedener Perioden sollte ihm für seinen heutigen Umblick die Nutzanwendung nahelegen, daß veränderte Technik vom Betrachter einen veränderten Blick verlangt.

Daß die Herrschaft der Harmonik – die ihre im voraus getroffenen Dispositionen der Linienführung nur quasi zur Exekutive überwies – als konstruktives Prinzip allmählich ausgeschaltet wurde, um der primären Aktivität und vorurteilslosen Eigenbewegung der Stimmen Platz zu machen, ist nicht willkürliches, bewußtes Zurückgreifen auf vorklassische Stile. Als ein natürlicher, notwendiger hat sich dieser Weg dadurch erwiesen, daß er von einer Anzahl heute lebender Komponisten, instinktiv und seiner Konsequenzen noch unbewußt, betreten und unbeirrt weitergeschritten wurde. Die allmählich zunehmende Durchlöcherung, Unterhöhlung, Zerrüttung der Harmonik durch unbotmäßige Einzelstimmen läßt sich bei ihnen fortschreitend verfolgen. Schoenbergs vielleicht einzigartig konzentrierte Entwicklungsenergie, durch Ausschaltung der Musizierfreude erkauft, hat extraktmäßig knapp den konsequenten Weg zur Krisis geführt. Solange am Begriff des vom Dreiklangsystem aus verstandenen alterierten Tones und an der modulatorischen Kadenzierung festgehalten wurde, entwickelte sich durch das Differenzierungsbedürfnis jene bis zur Grenze harmoniemäßiger Auffaßbarkeit gesteigerte Häufung und Ineinanderpressung von Modulation und Alteration, jene H y p e r t r o p h i e des Vertikalen, deren Fortsetzung ins gleichsam Mikroskopische geführt hätte, und die somit einen befreienden Durchbruch geradezu automatisch erzwang: die A u f h e b u n g der alten, nicht mehr lebensfähigen, durch unablässige Differenzierung kraftlos gewordenen Vertikal-Orientierung. Man greift zunächst zum Gegensatz: die horizontalen Kurven leben sich aus mit einer von vertikalen Hemmungen unbelasteten Triebkraft; der Träger des harmonisch-vertikalen Baugerüsts, der Baß, verliert seine patriarchalischen Fundamentsrechte; die harmonischen Füllstimmen werden überflüssig; der linear-heterophone Stil macht nicht mehr Schritt für Schritt Station auf einem neuen harmonischen Zentrum und gewinnt aus dieser Befreiung vom Kothurn unablässigen Kadenzierens jene neubelebende Triebkraft, die, außertechnisch und außertheoretisch betrachtet, unmittelbar als Ausdruck neuen Lebensgefühls empfunden werden darf. Eine neue, junge, idealistische Lauterkeit ist am Werke

und dokumentiert ſich in dem, was sie tut, wie in dem, was ſie unterläßt: von quantitativer Überladung, Überſättigung, Überreife und von einer vielfach in ihrem Farbenreichtum erſtickten, kraftloſen Linienführung und rhythmiſcher Untätigkeit fort zu reinlicher Mehrſtimmigkeit neuer kraftvoller Linien, der vielfach auch Studien neuer Einſtimmigkeit vorausgingen.

Hier könnte ein Mißverſtändnis aufkommen: als ob Ausſchaltung des Harmonie-Bauprinzips gleichbedeutend wäre mit Ausſchaltung des Harmoniegefühls; das wäre unlebendige Abſtraktion. Bereits das erſte Intervall, mit dem die zweite Stimme der erſten gegenübertritt, iſt nicht Zufall, Willkür oder beliebig zu verſchieben; es iſt unwillkürliche Ausſtrahlung eines latenten Harmoniegefühls im weiteſten Sinne, eines Intervall-Spannungsgefühls, wie auch bereits der melodiſche Schritt der Einzelſtimme. Daß der für den Totaleindruck nicht wegzudenkende vertikale Zuſammenklang zugleich mit ſeiner funktionellen Vorherrſchaft und materiellen Engbegrenztheit auch ſeine ſozuſagen körperliche Realität für das ſinnliche und geiſtige Ohr einbüßen könnte, iſt eine unhaltbare Interpretation des Wortes „linear" – das eben hierdurch zum unhaltbaren Schlagwort wird. Wenn der Komponiſt „zufällig" vier Stimmen zu dem Vertikalſchnitt h es' as' d" geführt hat, wird ſein Harmoniegefühl ſich dagegen ſträuben, es durch e zu erſetzen oder as durch a oder g, weil er hier gerade dieſe Intervallſpannung b r a u c h t. Dieſes M ü ſ ſ e n, das ich als Harmoniegefühl bezeichnet habe, widerlegt die Zufallstheorie. (Zufalls-ſchnitte im Durchgang ſind älteren Datums.) Es wird mit der Zufallstheorie in der Kunſt wohl ebenſo beſtellt ſein wie im Leben: Zufall nennen wir dasjenige, deſſen Geſetzmäßigkeit uns noch unbekannt iſt. Auch der Umſtand, daß ſelbſt in grundſätzlich atonalen Werken hier und dort eine Art Tonzentrum, eine Art Repercuſſa, ein Gefühl des Auflöſens in eine letzte Einheit unverkennbar iſt, (was, als Folge der Schattierungs- und Abſtufungs-Notwendigkeit, der natürlichen Abwandlung des Materials entſpricht), erlaubt die Folgerung, daß ein neuer Theoretiker der Zukunft die neue wiſſenſchaftliche Grundlegung des Tonreichs ſchreiben müſſe, die ſich jedes anmaßenden Knebelungsverſuches enthält, und vor deren u m f a ſ ſ e n d e r Blickweite die Schlagworte unſerer Zeit „tonal" und „atonal" als eingleiſiger Eigenſinn erſcheinen werden.[1])

1) Als ich diesen Gedanken einer neuen, bisher noch nicht stichhaltig versuchten tonlichen Weltordnung, in der Teile der alten nur einen kleinen Innenkreis bilden, im Februar 1920 im ersten Heft des ersten Melos-Jahrgangs andeutete, wurde er mißverstanden.

3.

Als ich vor etwa dreizehn Jahren mit dem Musikleben und den Meinungen anderer Fühlung zu nehmen begann, regte sich in mir instinktiv eine partielle Opposition gegen den neuromantischen Zeitgeist, in dem ich wurzelte. Das musikalische Schaffen, in seinem Totalquerschnitt, schien mir zu einseitig als Dienerin des Stofflichen, der Inhaltsmitteilung, des Ausdrückenwollens, der seelischen Tagebuch-Offenbarung sich zu gebärden. Nicht als ob mir diese Bedürfnisse fremd wären. Doch das neudeutsche Schlagwort vom „formbildenden Inhalt" schien mir über seine legitime Geltung hinaus dahin mißdeutet zu werden, daß ein poetischer Inhalt, wofern er nur zum Ausdruck komme, das Unterlassen musikalischen Bauens rechtfertige. Das Positive sah ich in der Ausdrucksbereicherung und geistigen Neubelebung der in formalistischer Epigonenschablone zu erstarren drohenden Tonkunst; das Negative in der Vernachlässigung einer wesentlichen Aufgabe des Schaffenden: der organischen Material-Arbeit, deren Sublimierung erst die Eigenvollkommenheit des Musikorganismus begründet und das Werk gleichsam als einen selbständigen, freischwebenden Weltkörper in eine göttliche Sphäre hebt. Mit einem Wort: der Gedanke einer neuen Klassik beschäftigte mich. (Noch etwas zu früh, wie die Entwicklung zeigt: noch war das Gewinnen neuer Mittel mitten im Gange, das wir vielleicht heute als einstweilen abgeschlossen betrachten können). Ich schrieb 1913 in einem Aufsatze: „Die Zeit, als man noch ernsthaft diskutieren konnte, ob Kunst Form oder Ausdruck sei, muß vorüber sein. Wenn wir die Forderung einer musikorganisch-notwendigen Form erheben, die ihre Bedingungen in sich selbst trägt und sich nicht darauf beschränkt, Reproduktion eines natürlichen oder psychischen Vorgangs zu sein, so ist hier unter Form auch nicht eine äußere Form suggestiven Arrangements zu verstehen, sondern eine innere Form: die in sich selbst beruhende Form des musikalischen Organismus".

Wer heute, ein Dezennium später, den musikalischen Zeitgeist prüft, käme nicht in Versuchung, ähnliche Bedenken und Wünsche in die vorderste Reihe zu stellen. Was mir damals als Erfordernis erschien, wird heute durchaus betont, stellenweise sogar einseitig überspitzt. Die heutige Zeit-Gesinnung, der vorangehenden entgegengesetzt, ist antiromantisch, auf die spezifische Qualität einer neuen kompositorischen Technik hinzielend. Die psychologistisch-stoffliche Kunstanschauung war von der Frage ausgegangen: Was will ich ausdrücken?, und hatte zu fortgesetzter Vermehrung und Differenzierung der Mittel geführt, dann aber auch die Überschätzung

des Mittels an sich, die Anbetung der Quantität und des Komforts nach sich gezogen. Demgegenüber hat heute das Absolute, die Gestaltung und Eigenform der Tonsprache, ihre Rechte wieder mit Nachdruck geltend gemacht, was sich z. B. in der ostentativen Pflege des reinen, einfarbigen, völlig unsensationellen, lauteren Kammermusiksatzes kundgibt, – um nur ein Symptom zu nennen, das selbstverständlich nur ein (erfreuliches) Symptom, nicht einseitiges Ziel ist.

Die Nachteile, die dem musikalischen Gestalten durch ein einseitiges Interesse an der Stimmungs- und Erlebnis-Mitteilung, durch ein Nachzeichnen eindeutig-ablesbarer Ausdrucks-Vorlagen erwachsen, sind erkannt und außer Kraft gesetzt; eher besteht stellenweise die entgegengesetzte Gefahr einer mit seelischer Indifferenz gepaarten kompositionstechnischen Fachsimpelei. (Natürlich nicht erst heute; jederzeit wirken sich alle Eigenschaften des Geistes aus, teils stärker, teils schwächer. Heute wird es jedoch zuweilen, programmatisch betont). Sprach man einige Zeit vorher nie von Technik, nur vom „Inhalt" und sah die Musik als Dolmetscherin von Naturhaftem, (Geschautem, Gefühltem), – so wird man heute übermäßig zünftig, hält das Technische allein für der Rede wert und verdächtigt außerfachliche Inspiration oder dichterischen Geist. Charakteristisch für unsere Zeit, wenn auch hier im Einzelfall durch besondere Gründe gerechtfertigt, ist es, daß ein Komponist einer ausgezeichneten mehrstimmigen Vokalkomposition nicht ein Gedicht zugrunde legt, sondern eine Kombination einiger kurzer inhaltloser Silben, die sich in fortgesetzter Abwechslung wiederholen. Dies ist das Gegenstück zu dem lange gepflegten Brauch, im Liede oder in der Oper: die Musik auf den Ausdruck einzelner Worte, nein Wörter, anzulegen und statt musikalischen Entwickelns eine Art gehobenen Rezitativs zu geben; eine Methode weniger der Inspiration als der Vernunft, doch unvernünftig genug, den musikalischen Genuß erst zu einer sekundären Folgeerscheinung eines in erster Linie wichtigen minutiösen Textverständnisses zu machen. Aus Protest gegen diese Selbsterniedrigung der Musik fordern einige Musiker, die Musik solle die Dichtung brüskieren, etwa einen lebhaften dramatischen Vorgang mit langsamer Musik begleiten, um sich selbst treu zu bleiben und nicht Äußerlich-Rationalistisches anstelle innerlicher Inspiration zu setzen. Um seines Kornes Wahrheit willen ist die Ueberspitzung dieses Gedankens bedauerlich, da eine so programmatisch-bewußte Anschauung mit Inspiration wenig zu tun hat und meist nur ein vor das Natürliche ganz verstandesmäßig hingesetztes negatives Vorzeichen ist. Auch die Tatsache, daß eindeutige Ausdrucksabsicht den im Banne eines „Inhalts" stehenden

Komponisten leicht auf konventionelle (der Verständlichkeit entgegenkommende) Ausdrucksweise hinsteuern lasse, wird dahin verkehrt, daß schlechthin seelischer Ausdruck, Gefühlsgehalt der Musik nur auf Konvention beruhe.

Daß Überbetontes später unterschätzt werden muß, wie auch umgekehrt, ist eine Binsenwahrheit, das physikalische Pendelgesetz im Geistigen. Da die historische Entwicklung von einem Extrem ins andere umschlägt, könnte sich den Zentralpunkt des künstlerischen Schaffens jeder, dem sein Instinkt ihn nicht eingibt, mühelos ableiten. Doch das scheint leichter gesagt als getan. Tatsächlich bleiben die Menschen (offenbar aus Praedisposition zum Aberglauben) stets geneigt, einseitig an ein einziges Allheilmittel zu glauben, um bei dessen notwendigem Versagen nicht ihre eigenen Scheuklappen dafür verantwortlich zu machen, sondern das überschätzte Mittel empört von sich zu weisen (selbst als legitime Komponente) und nun die entgegengesetzte Einseitigkeit zu propagieren; so kommen sie vom Irrtum nicht zur Wahrheit, sondern zum entgegengesetzten Irrtum.

Als mir vor Jahren in der Romantik eine Gefahr zu liegen schien, – Unfreiheit und Sentimentalität gegenüber dem Stoff als Gestaltungshindernis –, habe ich mich in diesem Sinne ausgesprochen; heute, da man auch ihren positiven Eigenschaften bereits unrecht tut, möchte ich sie eher in Schutz nehmen. Die Neigung des Menschen, eines nicht ohne Lästerung des anderen zu loben (vielleicht um das durch das Lob verminderte Selbstgefühl wieder auszubalancieren) geht parallel der leidigen Konfrontierungs- und Rubrizierungs-Sucht. Wer auf Eindrücke mit begrifflicher Rubrizierung reagiert und lebendige, aus vielen Komponenten bestehende Organismen als Begriffe behandelt, kommt dazu, aus äußerlichen Merkmalen unhaltbare Qualitätsurteile abzuleiten und graduelle Abstufung in prinzipielle Gegensätze umzufälschen.

Die Überwindung des Stofflichen möge nicht auf der anderen Seite in lieblose Geringschätzung überschlagen; artistisches Spiel der Technik, sublimes Vergnügen des souveränen Geistes – es sind nur einzelne Provinzen im Reiche der Kunst. Ist aber alles Zeugen nicht zuerst Liebe, Andacht und Überschwang, Schöpferdrang, Urgefühl, Naturwunder?

Kunst beschreibt nicht die sie nährenden Lebens-Impulse; sie verzehrt sie im Gestalten eines auf sich gestellten, eigenwüchsigen Formgebildes. Der Baum im Walde ist nicht ein Abbild der ihn nährenden Säfte; aber diese Säfte, die ihn zu seiner Form emportreiben, sind darum nicht minder wesentlich. Die Impulse des Schaffens –

nicht die äußeren Anläſſe, ſondern die latenten ſeeliſchen Säfte und Kräfte – ſind uns nicht etwa ſtets, ſondern nur in ſeltenen Fällen als konkrete Empfindungen bewußt; das mindert nicht ihre Wirkſamkeit. Bereits der abſtrakte Antrieb, dieſe oder jene F o r m zu geſtalten, iſt zugleich Äußerung einer gewiſſen geiſtig-ſeeliſchen Spannung. Was uns im Schaffen b e w u ß t wird, iſt nur ein Bruchteil eines großen Geſamtkomplexes, nicht bei allen der gleiche, und oft gar nicht der perſönlich ſchwerſtwiegende. Wenn heute jemand aus der Triebkraft muſikaliſcher Keime abſichtslos eine abſtrakte Form geſtalten will und glaubt, daß dieſe nun auch keinen anderen Wert darſtelle als den kunſttechniſchen, ſo wäre dieſer falſche Stolz ein troſtloſes Eingeſtändnis, iſt aber gottlob Selbſttäuſchung. Dem wie auch immer intendierten Werken des Künſtlers entſtrömt implicite, auch ohne ſein Wiſſen und Zutun, wie durch einen wunderſamen chemiſchen Prozeß, ſein Lebensgefühl, ſeine Seele, ſein Temperament, ſeine Erotik, ſein Charakter, ſein Geiſt, und iſt für das geiſtige Format des Künſtlers wie für das künſtleriſche Erlebnis des Genießenden weſentlich und mitentſcheidend. Wo freilich ein Seeliſch-Geiſtiges, eine Ausdrucksabſicht im Detail hervortreten will, ſchwächt ſie die Ganzheit und ihre Ausdruckskraft in dem Augenblick, da ſie den techniſchen Organismus ſtört. Nicht teelöffelweiſe, nicht ſentimental (d. h. in Empfindungen kleinen Formats) iſt ein Werk als Seelenausdruck, als Geiſtiges zu ſchaffen, zu empfangen, zu deuten; ſondern in ſeiner organiſchen Totalität. Eindeutiger Ausdruck im Kleinen bleibt endlich und rational; ihre Tiefe und Größe enthüllt die Kunſt ganz erſt dem, der ihren Geiſt als ein Unendliches und Irrationales zu verehren vermag.

Hermann Springer (Berlin)

NORMEN UND FEHLERQUELLEN DER MUSIKKRITIK [1])

Gedanken, Forderungen, Formulierungen, die aus den Gegebenheiten der Praxis hervorgehen, werden hier aufgereiht. Sie ſind verbunden durch die Abſicht, gewiſſe Normen aufzuſtellen, welche zunächſt die phyſiologiſchen und pſychologiſchen Bedingungen der muſikkritiſchen Arbeit, und im weiteren das Gebiet der Berufsethik mehr oder minder nahe berühren. Ich ziehe eine knappe, mehr aphoriſtiſche Form vor, um Weſentliches nicht in theoretiſchen Erörterungen oder in illuſtrierendem Beiwerk untergehen zu laſſen; die nähere Ausführung und beiſpielmäßige Beleuchtung ſchien mir im allgemeinen ebenſo entbehrlich wie belaſtend.

Oberſtes Geſetz, Kraftfaktor iſt die kritiſche Begabung und die künſtleriſche Perſönlichkeit. Kritik iſt eine viel zu komplexe Angelegenheit, als daß man ihre innere Mechanik von außen regulieren könnte. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß bei einem Verſuche Normgebendes, Allgemeingeltendes herauszuſtellen, alles, was den Perſönlichkeitscharakter der kritiſchen Arbeit betrifft, unangetaſtet bleibt. Alle Individualitätswerte, alle Unterſchiede der Weltanſchauung und der Kunſtanſchauung bleiben in ihrem natürlichen Rechte beſtehen. Was ich hier formulieren möchte, kann vielleicht, ſo hoffe ich, auch bei noch ſo abweichender Berufsauffaſſung und Temperamentseinſtellung doch wenigſtens der Richtung nach acceptiert werden.

Die beiden weſentlichen Vorgänge bei der muſikkritiſchen Tätigkeit ſind Aufnahme und Verarbeitung : Reception und Produktion. Es liegt im natürlichen Weſen des muſikaliſchen Geſchehens, in ſeiner Einmaligkeit, daß der Aufnahmeprozeß, der Eindruck des Moments eine ganz andere Bedeutung hat als in anderen Kunſtgebieten. Der Aufnahmeapparat darf nichts vom Moment des Muſikablaufs verloren gehen laſſen. Das tadelloſe Funktionieren dieſes Aufnahmeapparates iſt Vorbedingung für die Vollkommenheit des aufzunehmenden Bildes. Wie ein Chauffeur, ein Flieger ſeine Maſchine überprüft, ſo muß der verantwortungsbewußte Kritiker ſeinen Apparat durchſehen, ehe er ihn in Gang ſetzt. Die Reviſion einer Maſchine erfordert eine Reihe von beſtimmten Handgriffen, die ſich auf alle ihre Teile erſtrecken. Ebenſo hat der Kritiker eine Funktionsprüfung vorzunehmen, die keine weſentlichen Elemente

[1]) Die folgenden Gedanken und Leitsätze lagen einem Vortrage zugrunde, welchen der Verfasser auf der diesjährigen Hauptversammlung des Verbandes deutscher Musikkritiker in Frankfurt a. M. gehalten hat.

des kritischen Arbeitsmechanismus außer Betracht läßt. Er hat sich zu überwachen, hat festzustellen, ob der Gang seiner Maschine nicht durch Reibungen und Hemmungen verschlechtert wird.

Solche Hemmungen können zunächst rein physiologischer Natur sein. Ermüdung, Verstimmung, Überreizung, Erschöpfung drängt sich nur allzuleicht in den Alltag des Kritikers ein und führt von leichten, schnell vorübergehenden Störungen oft unbewußt zu chronischen Zuständen, welche die Arbeitsfähigkeit gefährden und herabsetzen. Physische Indisposition erzeugt Unbehagen, Verbitterung, schafft den Typus des verärgerten Kritikers, der gewohnheitsmäßig über das Ungemach seines selbsterwählten Berufes jammert. Das wehleidige Klagen über die Qualen der musikkritischen Tätigkeit war früher ein besonders beliebter Gemeinplatz und ist wohl auch heute noch nicht ganz verschwunden. Der Kritiker darf niemals in die Gleichgiltigkeit des mechanischen Arbeiters verfallen, der seinen sogenannten Dienst in resignierter Pflichttreue abtut.

Es ist eine alte, oft gehörte, meist in bedauerndem Tone vorgebrachte und durchaus falsche Behauptung, daß die kritische Tätigkeit ein Genießen des Kunstwerks ausschließe. Jeder wirklich berufene Kritiker wird nicht nur in seiner Tätigkeit selbst Befriedigung schöpfen, sondern sich auch als Empfangender, als oft und reich Beschenkter fühlen und künstlerisches Erlebnis rein und beglückt entgegennehmen.

Ich habe schon auf die besondere Bedeutung hingewiesen, welche dem Augenblick des Hörens zukommt. Dieser Moment ist der entscheidende, der eigentlich schöpferische: ist die Geburt der Kritik. Keine spätere Arbeit kann den Inhalt dieses Moments ersetzen. Aus diesem Grunde ist die Arbeits- und Aufnahmebereitschaft im Augenblick des musikalischen Eindrucks von höchster Bedeutung. Der Musikkritiker arbeitet eben unter ganz anderen Bedingungen als der Beurteiler bildender Kunst oder literarischer Werke. Die Schwungkraft, der seelische Elan, die Erneuerungsfähigkeit ist stets und immer wieder zu prüfen, wachzuhalten, mit allen Mitteln einer geistigen Hygiene zu stärken und zu beleben. Diese stetig erneuerte Schwungkraft muß die Persönlichkeit immer wieder aktivieren. Auch das glänzendste fachliche Rüstzeug kann den Mangel einer solchen inneren Schwungkraft nicht ersetzen.

Das intuitive Aufgreifen gefühlsmäßiger Assoziationen führt oft tiefer in die innersten Bezirke hinein als ein kühles, logisch bewußtes, verstandesmäßiges Verfahren. Das Auffangen des künstlerischen Stromes, die Hingabe an die suggestiven Kräfte des

Kunstwerks hat mit der Funktion des eigentlichen kritischen Arbeitsapparates reibungslos zusammenzugehen. Der Kritiker muß sich dem Emotionellen willig aufschließen. (Nebenher gesagt halte ich persönlich es für einen nützlichen Behelf, den wesentlichen Niederschlag der Aufnahmen in flüchtigen Notizen unmittelbar zu fixieren und sich nicht ausschließlich auf die gedächtnismäßige Reproduktion zu verlassen, die, abgesehen von Fällen besonders glücklicher Veranlagung, doch leicht Wichtiges verloren gehen läßt.)

In diesem Zusammenhange drängt sich der Gedanke an die zumeist verdächtigte und verurteilte „Nachtkritik" auf. Man soll die innervierende Kraft des Zwanges zu einer innerhalb gegebener Zeit zu vollbringenden Höchstleistung nicht verkennen. Dieser Zwang, der ja ein selbstgewollter und selbstauferlegter sein kann, vermag zweifellos die Intensität der Aufnahmestimmung, die Aufmerksamkeit und die geistige Spannung beim Hören wohltätig zu erhöhen. Dieses Stimulans mag drohendem Erschlaffen vorbeugen. Die Nachtkritik kann meines Erachtens einwandfreie Ergebnisse erzielen, den Vorzug der größeren Frische und Unmittelbarkeit aufweisen, die Spontanität des Erlebnisses geben: sofern die scharfe Konzentration der Aufnahme mit der Leichtigkeit schriftstellerischer Formung zusammenkommt. Die analytische Tätigkeit des Aufnehmens, die Findung des Urteils ist keine Sache der Arbeitszeit, sondern der Arbeitsintensität.

Als Fehlerquelle psychologischer Natur wirkt die Bequemlichkeit. Sie wird gerade in Zeiten des Übergangs, der Problematik, des Suchens und Ringens gefährlich und verhängnisvoll. Das Verarbeiten des Neuen, die Einfühlung in neuen Ausdruckswillen, in fremdartige formbildende Versuche erfordert einen Entschluß, einen Kraftaufwand, der leicht als unbequem empfunden wird. Die Versuchung liegt allzunahe, die Scheu vor dieser Willensleistung, vor notwendiger Umstellung zu verschleiern, sie vor dem eigenen Gewissen zu verbergen oder zu entschuldigen und mit bloßem flüchtigem Negieren von der Aufgabe loszukommen.

Der Kritiker hat das Triebkräftige zu erkennen und ans Licht zu ziehen. Diese Pflicht zwingt ihn oft unvermeidlich zu einem Unterdrücken der persönlichen Geschmacksreaktion. Er muß es über sich bringen, auch solche Kräfte von künstlerischer Echtheit gelten zu lassen, die ihm unbehaglich oder zuwider sind. Er ist nicht dazu da, schön zu finden, sondern zu werten. Und sein Werturteil hat vom persönlichen Gefallen oder Nichtgefallen unabhängig zu sein.

Das Kunstwerk will aus ſeinen eigenen Bedingungen heraus erfaßt werden. Gebundenheit an gewiſſe Stilrichtungen, perſönliche Gefühlskomplexe dürfen ſich nicht als Hemmungen entgegenſtellen, dürfen nicht ein unbefangen hingenommenes Kunſterlebnis nachträglich wegſuggerieren. Der Kritiker, der ſich als künſtleriſcher Menſch fühlt, wird im Gegenteil zunächſt den Drang haben, das Erlebnis feſtzuhalten und zu geſtalten. Es iſt eine Gefahr, ſich auf eine beſtimmte erwartete Erſcheinung einzuſtellen und auf deren Nichteintreffen mit ärgerlicher Enttäuſchung zu reagieren. Das Sichüberraſchenlaſſen iſt oft der glücklichſte Moment beim kritiſchen Arbeiten und der fruchtbarſte. Der Dogmatismus, die Einſtellung auf erwünſchte und erwartete Dinge ſchafft eine unzuträgliche Enge. Wir ſollten die Notwendigkeit, Neues aufzunehmen, uns mit Fremdartigem auseinanderzuſetzen, als ſehr nötigen Schutz gegen erſchlaffende Routine willkommen heißen: gleichſam als ſegensvollen Zwang zu geiſtigem Training.

Das Höchſtmaß von Aufnahmefreude und Aufnahmefreiheit muß der Kritiker vor dem Liebhaber und dem ſchaffenden Künſtler voraushaben. Der Genießende aus dem Publikum darf ſich unbekümmert an Tradition und perſönlichen Geſchmack halten. Der Schaffende kann gegen die Feſſeln ſeiner Individualität noch weniger ankämpfen und fühlt meiſt gar keinen Grund, es zu tun. Er ſieht ſich in ſeinem Eigenſten bedroht, wenn er entgegenſetzte Kräfte fühlt. Max Liebermann hat das einmal gut formuliert: der Künſtler liebt nur das Kunſtwerk, das er verſteht, und er verſteht nur das Werk, das er liebt. Was hier beim Schaffenden zutrifft, darf beim Kritiker keine Geltung haben. Die Tatſache und die Mitteilung, ob ihn ein Werk, eine Erſcheinung angenehm oder unangenehm berührt hat, iſt ſchlechthin belanglos.

Alles Schauen, alles Erleben, alles Urteilen muß durch unſer Ich hindurch. Alle Kritik iſt an das perſönliche Ich gebunden. Darum iſt es in jedem Augenblick nötig, ſich die Begrenzungen dieſes Ichs im Bewußtſein zu erhalten. Das künſtleriſche Urteil hat ſich nicht lediglich auf ſubjektive, wenn auch noch ſo ſtark und echt gewachſene und empfundene Forderungen zu ſtützen, ſondern auf eine vor ſich ſelbſt und vor den andern klar begründete Erkenntnis. Nur dann kann die Mitteilung dieſes Urteils produktiv wirken.

Es iſt ein kokettes Paradox zu behaupten, daß jede Kritik ungerecht ſein müſſe. Es iſt ein Irrtum, daß eine von jenem Übermaß von Subjektivität gereinigte Kritik farblos, leer, nichtsſagend ſei. Je ſtärker die Kritikerperſönlichkeit iſt, um ſo

4*

ſchwerer hat ſie die Pflichten der Verantwortlichkeit zu fühlen und Verzicht zu leiſten auf Wirkungen, welche der Selbſtgefälligkeit oder dem Machtgefühl entſpringen.

Eine überſtarke Augenblicksreaktion poſitiver oder negativer Art iſt durch ruhiges und beſonnenes Abwägen und Überprüfen auf das rechte Maß zurückzuführen. Entſprechende Formulierung kann ſie mildern, ohne das weſentliche Ergebnis anzutaſten. Hemmungsloſe Begeiſterung iſt ebenſo gefährlich und verhängnisvoll wie blindwütendes Ablehnen. In der Kritik gilt dasſelbe pſychologiſche Geſetz wie auf andern Gebieten: nicht die ſtarken Worte, nicht die geräuſchvolle Inſtrumentation machen die Wirkung, ſondern die innere Kraft der Gründe. Wenn z. B. Hugo Wolf in einer ſeiner leidenſchaftlichen Kritiken im Wiener Sonntagsblatt über eine Aufführung des Siegfriedidylls ſchreibt: daß „Hans Richter Wagners Kunſt in jeder Weiſe zu verſtümmeln trachte", ſo zerſtört er den Wert ſeines Urteils durch eine jedem Leſer augenfällige Maßloſigkeit. Zwei Fehler ſpringen in dieſem Satze ohne weiteres in die Augen: erſtens die unzuläſſige Verallgemeinerung, zweitens das in dieſem Falle geradezu unſinnige Unterſchieben einer Abſichtlichkeit. Wir ſehen hier ein an ſich wahrſcheinlich wohlbegründetes Urteil in hyſteriſcher Verzerrung.

Einen Punkt, der zunächſt nur die ſchriftſtelleriſche Technik anzugehen ſcheint, möchte ich nebenher berühren: die Wichtigkeit der äußeren Proportionen der Darſtellung. Ganz allgemein hat die Breite, der Drang nach Vollſtändigkeit ihre Gefahren. Konzentration, pointierte Prägung des Gedankens weckt die Aufmerkſamkeit und rückt das Weſentliche in ſcharfes Licht. Das öffentliche Urteil wird irregeführt, wenn Durchſchnittmäßiges, Alltägliches, Abgenutztes, Wertloſes auf demſelben breiten Raum und in der gleichen Ausführlichkeit behandelt wird wie das Starke, Perſönliche, das die Entwicklung fördert. Der Grund für jenes Verfahren liegt meiſt in der Nachgibigkeit gegen außerkünſtleriſche Momente, gegen unſachliche redaktionelle Dispoſitionen, gegen Gefälligkeitsanſprüche: oft aber auch nur in Fahrläſſigkeit und Gedankenloſigkeit.

Vorſicht erfordert auch der oft durchaus berechtigte Verſuch, über die Feſtſtellung des Urteilstatbeſtandes hinauszugehen und die Motive der Kunſterſcheinung und des Künſtlers aufzudecken. Ein Werk wird beiſpielsweiſe als Geſchäftsſpekulation, als Konjunkturmache gebrandmarkt. Es liegt auf der Hand, daß ſolche die künſtleriſche Moral antaſtenden Dinge mit beſonderer Gewiſſenhaftigkeit peprüft werden müſſen. Ein alltäglicher Fall iſt die Aufzeigung von Anlehnungen, Einflüſſen, Plagiaten. Sehr

oft wird man sich damit begnügen, die Übereinstimmungen anzumerken und die Schlüsse daraus zurückzuhalten. Schließlich hat auch beim kritischen Urteil der juristische Grundsatz zu gelten: in dubio pro reo.

Eine Gefahr, die oft unbewußt das Urteil beeinflußt, liegt in dem Ueberschätzen des äußeren Erfolges oder Mißerfolges. Der Erfolg beweist nichts für den Wert, der Mißerfolg nichts für den Unwert. Vieles Wertvolle geht unter. Diese im Grunde selbstverständliche Feststellung ist nicht überflüssig, solange von sehr klugen Leuten das Gegenteil behauptet wird.

Der Kritiker hat die Tatsache seiner negativen Einstellung nicht schlechthin als unanfechtbaren Persönlichkeitsakt hinzunehmen und hinzustellen, sondern seine persönliche Reaktion auf ihre Gründe zu untersuchen. Und zweitens hat er mit peinlicher Gewissenhaftigkeit die Form, in der er diese Reaktion der Öffentlichkeit mitteilt, abzuwägen. Hier tritt die Verantwortlichkeit des Kritikers am gewichtigsten heraus. Produktive Kritik hat die Pflicht, das wesenhaft Gute und wesenhaft Schlechte, das Wertvolle und das Wertlose mit ausreichender Begründung vorzustellen. Ein Tadel ohne Motivierung ist unzulässig. Eine Ablehnung, deren Gründe nicht ersichtlich sind, ist bedeutungslos. Sie stützt sich bestenfalls auf den Respekt vor der Persönlichkeit des Kritikers, den dieser bei Künstlern und Publikum voraussetzt, und treibt mit diesem Respekt Mißbrauch.

Die Forderungen des menschlichen Taktes lassen sich stets mit denen der kritischen Wahrhaftigkeit in Einklang bringen. Kritik ist nicht Kampf an sich, nicht Freude an Unterdrückung, sondern aufbauende Arbeit. Eine rein aggressive Kritik erreicht ihr Ziel minder sicher als eine sachlich würdigende Beurteilung. Das tendenziös Polemische wird als solches erkannt und durch diese Entlarvung in seinem Wirken herabgedrückt.

Die Analogien zwischen künstlerischer Urteilsfindung und öffentlicher Rechtsprechung sind nicht ganz abzuweisen, trotzdem die beiden Gebiete durch eine Welt getrennt sind. Der juristische Begriff der Befangenheit taucht in unserem Bereiche immer wieder auf. Die Kritik sollte niemals die Möglichkeit, niemals auch nur den Vorwand bieten, daß gegen sie die Beschuldigung der Befangenheit erhoben wird. Auf der anderen Seite mag es genug Fälle geben, in denen der Kritiker sich wie ein Mitglied eines Gerichtshofes selbst für befangen erklären müßte.

Wenn Schärfe des Tones wirken soll, muß sie von leidenschaftsloser Sachlichkeit getragen werden, muß den Schein des Agitatorischen ausschließen. Sie darf niemals

an die Grenze gehen, wo aufgeregtes Eifern beginnt. Der haßerfüllte Ton, die gereizte, aggreſſive Sprache ſind Infektionserſcheinungen, deren Herkunft offen liegt. Das Gift des politiſchen Kampfes droht über ſein Gebiet hinaus verheerend zu wirken. Hier kann ich an der Frage der Politiſierung der Muſikkritik nicht vorbeigehen. Die Würde und der Sinn des Berufs duldet nicht, daß aus dem Kritiker ein Agitator gemacht wird. Daß er ſich in den Parteikampf ſtellt oder in den Parteikampf hineinziehen läßt. Daß er ſich in einem politiſchen Organismus als Kampfinſtrument mißbrauchen läßt. Haßreaktion hat in der Kunſt keinen Raum.

Beherrſchtheit muß vom Kritiker bedingungslos verlangt werden. Bei der Urteilsfindung darf die Leidenſchaft keinen Platz haben. Selbſtkontrolle, Selbſtzucht, Zügelung künſtleriſchen und menſchlichen Temperaments bedeutet nicht Schematiſierung, Verflachung, Verſimpelung, ſondern innere Stärkung, Intenſivierung, Erhöhung. Bei aller Bewußtheit und Beſonnenheit wird die Leiſtung des berufenen Kritikers dann vielleicht um ſo reiner das Höchte und Letzte fühlen laſſen: die freie künſtleriſche Perſönlichkeitskraft.

Hermann Erpf (Freiburg/Br.)

DAS ZENTRALE TECHNISCHE PROBLEM IM ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKSCHAFFEN

Im Muſikſchaffen jeder Zeit laſſen ſich verſchiedene Schichten unterſcheiden unter dem Geſichtspunkt der Zuordnung zu beſtimmten, hiſtoriſch gewordenen Stilen. Solche Stile, charakteriſiert durch beſtimmbare techniche Merkmale, werden inauguriert durch einen Meiſter oder eine Schule, treten manchmal ſpontan, manchmal in allmählicher Durchdringung des Vorhandenen auf, verſchwinden aber nicht mit ihren Schöpfern. Sie werden vielmehr gewöhnlich noch Jahrzehnte hindurch weitergetragen, aufleuchtend und ſchließlich verblaſſend, bis ſie ſich ſchließlich verlieren, oder in den unteren Schichten der Muſikübung untertauchen, nachdem neben ihnen neue, andere aufgetreten ſind. Der Querſchnitt durch die Zeit zeigt eine Reihe ſolcher Haltungen oder Schichten, die, indem man ſie den Jahrzehnten ihres erſten Auftretens zuordnet,

in der Gegenwart ein Bild der noch wirksamen, noch lebendigen Vergangenheit geben. Eine dieser Schichten hebt sich dabei heraus als die augenblicklich führende, als die, in der die aktuellen Probleme der Zeit auftreten, in der Neues geschieht. Neues nicht immer im Sinne eines „Fortschritts"; Fortschritt ist etwas Geradliniges, eine Entwicklung in einer Richtung. Nicht selten ist aber ein Abbiegen oder ein völliges Abbrechen und Neubeginnen zu beobachten. Das Wesen jener führenden Schicht besteht darin, daß in ihr etwas auftritt, das man nicht als einen bloßen Ausbau, ein Benützen vorhandener Mittel bezeichnen kann. Damit ist kein ästhetisches Werturteil ausgesprochen. Die führende Schicht ist durchaus nicht immer die, in der die künstlerisch wertvollsten Werke einer Zeit entstehen. Die Florentiner Oper, die Mannheimer Symphonie gehörten vom ästhetischen Standpunkt aus in ihren Anfängen sicher nicht dem bedeutendsten Schaffen ihrer Zeit an. Aber in ihnen traten zum ersten Male Möglichkeiten auf, ohne die ihre Folgezeit nicht denkbar ist.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt das Schaffen der Gegenwart, so kann man Schichten feststellen, die etwa von Schumann und Chopin, von Wagner und Liszt, von Bruckner und Brahms über Strauß, Mahler und Reger bis in die verschiedenen Stadien des Schönbergschen Schaffens den einzelnen Stufen zugeordnet werden können. Die Merkmale, nach denen die Zuordnung erfolgt, dürfen dabei nicht in Einzelheiten, etwa besonderen Akkordbildungen, gesehen werden. Wer heute in der Art von Schumann komponiert, benützt selbstverständlich Akkordgebilde, die bei diesem nicht vorkamen; ausschlaggebend ist nicht das einzelne technische Mittel, sondern die Art der Verwendung desselben, die den Gesamtaufbau bestimmenden Formkräfte. Allem Technischen, Klanglich-Materiellen entspricht ein Geistiges; beide sind nur verschiedene Spiegelungen eines künstlerischen Willens. Wenn daher im folgenden nur von der technischen Seite die Rede sein soll, so geschieht dies immer mit dem Gedanken, daß sich ein jeweils Entsprechendes auch über die andere Seite des musikalischen Kunstwerkes über das, was jenseits des Klingens liegt, aussprechen ließe.

Hier sei die Frage aufgeworfen, was heute in jener führenden Schicht vorgeht, um welche satztechnischen Probleme es sich in jenen Werken handelt, die ihr angehören, welche neuen Wege in ihr gesucht werden. Um diese Frage zu beantworten, ist es zunächst nötig, die Problemlage in ihrem historischen Gewordensein zu übersehen. In den beiden letzten Jahrzehnten sind der Struktur des musikalischen Kunstwerks in allen ihren Einzelheiten neue Möglichkeiten erschlossen worden. Die Gebilde der Harmonik

haben mit der Befreiung aus dem Zusammenhang der Kadenz neue Eigenwerte und damit neue, auf Farb- und Lagenwirkungen beruhende Möglichkeiten gegenseitiger Beziehung gewonnen. Die Melodik, ehedem fast erschöpft, sieht sich durch diese Veränderung ihrer Unterlage einer Vieldeutigkeit schon der einfachsten Intervallkombinationen gegenüber, die sie vor einen neuen Anfang stellt. Die Rhythmik hat durch das Eindringen neuer Tanzrhythmen und durch ein verändertes Verhältnis zum Takt vorher unbekannte Kräfte gewonnen. Das Instrumentale schließlich steht auf einer ganz neuen Basis; der Klangkörper des großen Orchesters ist nach seiner inneren Vollendung zerbrochen und hat das Einzelinstrument zu individueller Behandlung und Kombination freigegeben. Das musikalische Kunstwerk ist in allen seinen Teilen verjüngt, und auch der Widerstrebende fühlt und weiß, daß eine Unterbrechung der ‚gewohnten „Entwicklung" stattgefunden hat, daß etwas entstanden ist, das sich in einem weitergehenden Maße vom Vorhandenen losgelöst hat, als das bisher der Fall war.

Was ist dabei gewonnen, was verloren worden? Wir sind gewohnt, von Jahrfünft zu Jahrfünft den „Fortschritt" zu beobachten, das zum Gewohnten hinzutretende Neue zu sehen. Angesichts dieser Frage müssen wir aber die Vorgänge in größeren Zügen übersehen, um den Einschnitt in die geradlinige Entwicklung, die Stelle zu finden, jenseits deren etwas beginnt, das nicht mehr als eine Bereicherung des Vorhandenen, sondern als ein in seinen Grundzügen Neues bezeichnet werden müßte. Unser Komponieren steht unter dem Eindruck der während der letzten zwei Jahrhunderte gewordenen Musik. Diese beherrscht unsere musikalische Erziehung, unser Aufführungswesen, und gibt jedem Komponisten Eindrücke mit, denen er sich nicht entziehen kann. Beide Jahrhunderte wirken nicht gleichmäßig: organisch verbunden sind wir nur mit dem 19. Jenseits klafft eine Lücke; die Linienkunst des Barock hat sich nicht unmittelbar erhalten; sondern Eigenheiten ihrer Haltung werden, von entgegenkommenden Tendenzen begünstigt, zu verschiedenen Zeiten im Verlauf des 19. Jahrhunderts und besonders gegen dessen Ende als etwas an sich Fremdes, Andersartiges in dessen Stil aufgenommen. Von der Symphonie der Wiener Klassiker verläuft bis in unsere Gegenwart eine kontinuierliche Entwicklung. Hier kann man von einem „Fortschritt" sprechen, der in einer ständigen, quantitativen Vermehrung und Erweiterung der aufgewandten technischen Mittel bei gleichzeitig immer weiterschreitender innerer Differenzierung besteht. Die stilistischen Grundlagen, die f o r m -

gestaltenden Kräfte bleiben dieselben. Der Sinn, in dem diese Kräfte verwendet werden, erscheint verschieden gefärbt; bald treten impressionistische, bald expressionistische, bald illustrative, bald architektonische Züge mehr hervor. Aber die Kontinuität der Entwicklung bleibt gewahrt. Die Struktur-Einheit dieser Epoche ist das „Thema"; es beruht auf der harmonischen Kadenz und dem Schwerpunktsrhythmus. Die Mittel des Satzaufbaus sind Kontrastbildung, Durchführung (eine besondere Art der Kontrastbildung), Reprise und Variation (ein Mittelding zwischen Kontrastbildung und Reprise).

Das „Thema" in diesem Sinn und mit diesen formbauenden Mitteln tritt erst mit der klassischen Symphonie in die Musikgeschichte ein; es beherrscht das 19. Jahrhundert und wird zu Beginn des 20. aufgelöst.

Die Auflösungstendenzen setzen schon früh, sofort nach seinem Auftreten, ein. Zunächst wird die Formanordnung im Großen den musikalischen Mitteln entzogen und außermusikalischen, einer literarischen „Idee" übertragen; und im kleinen treten sprengende Kräfte koloristischer Art auf, die die Anordnung des motivischen Materials – ebenfalls nach außermusikalischen Bedürfnissen – zu bestimmen versuchen. Der Widerstreit dieser musikalischen und außermusikalischen Formkräfte, das Ueberwiegen der einen oder der anderen ist es, was die verschiedenen Haltungen einzelner Meister und Schulen um die Jahrhundertwende bestimmt. Wesentlich aber ist dabei, daß, wo immer die Struktur dem Spiel musikalischer Kräfte allein überlassen bleibt, diese durchaus die alten sind. Hierin tritt eine Änderung erst ein nach dem Zerbrechen der Kadenz. Damit wird auf die aus der funktionellen, zentralen harmonischen Beziehung entspringenden Formkräfte verzichtet und das Thema zerfällt innerlich.

Eigenartig ist, daß gerade in diesem Augenblick im Musikschaffen eine Richtung sich durchsetzt, die auch auf alle außermusikalischen Bindungen und damit auf die von dort her stammenden Formkräfte verzichtet, sodaß der Aufbau aller konstitutiven Kräfte beraubt erscheint.

Nach welchen Gesetzen ordnet sich nun der musikalische Stoff, das Tonmaterial? Überblickt man die neuere Literatur führenden Charakters darauf hin, so ist zu antworten, daß Gruppierungen der Sonatenform (mit Thema, Themakontrastierung, Durchführungsteilen usw.) und Gruppierungen der Barockformen (Fuge, Passacaglia usw.) überwiegend vorherrschen. Diese Tatsache darf den Blick dafür aber nicht trüben, daß eben diese Formen nicht aus elementaren Formkräften des Materials notwendig

gewachsen sind, wie zur Zeit ihrer ursprünglichen Entstehung, sondern daß sie als vorhandene und übliche Anordnungsschemata übernommen werden. Das motivische Material hat im Lauf der Entwicklung und besonders beim Durchgang durch die Epoche der illustrativen Bedürfnisse eine außerordentliche Beweglichkeit gewonnen, die ihm ermöglicht, jede gegebene Form zu erfüllen, in jedes gegebene Schema einzufließen. Aber es hat eigene formende Kräfte verloren, verlangt nicht von sich aus eine bestimmte Struktur.

Zum Verständnis dieses Punktes ist der Sinn des Schönberg'schen Lebenswerks von größter Bedeutung. Schönberg's Aufgabe war die, eine notwendige Entwicklung zu Ende zu führen. Seine Leistung liegt im Destruktiven, aber nicht aus Wille oder Berechnung, sondern weil er historisch an einer Stelle steht, die diese Haltung von ihm erforderte. Er ergreift mit beispielloser Intensität das Vorhandene, geht seinen Entwicklungsmöglichkeiten nach, und es ist nicht seine Schuld, sondern sein Verhängnis, daß diese zu einem Ende führen. Der äußerlich auffallendste Zug an seinem Lebenswerk ist die Auflösung der Kadenz, der zentralen harmonischen Beziehung, die schon lange vorbereitet war. Hand in Hand damit geht die Auflösung des Themas und damit aller Grundkräfte der Struktur, aller aufbauenden, wenn man will, potentiellen Energien im Tonmaterial.

Diese Erscheinung, nachdem sie einmal da ist, beherrscht die Situation. Durch keine Ablehnung, durch kein Werturteil, durch keine Argumentation läßt sie sich herausschieben. Mit der Unerbittlichkeit des Naturgewordenen besteht diese Gegebenheit und übt ihren Einfluß aus. Hier liegt der Maßstab für alles heutige Musikschaffen, solange es nicht einen endgültigen Schritt über diese Lage hinaus getan hat. Schönberg ist nicht Einzelpersönlichkeit im Fluß einer Entwicklung, sondern er bedeutet eine Wende, einen Zielpunkt, den man entweder nicht erreicht oder überschreitet. Alles was diesseits seiner letzten Entwicklungsstufe liegt, ist ohne weiteres einer der zurückliegenden Schichten im oben angedeuteten Sinn zuzuordnen.

An die, die über ihn hinausgehen, ist aber die Frage zu richten, wie sie sich mit der Zerstörung der Formkräfte abfinden. Diese Frage, die an das unmittelbar gegenwärtige Schaffen rührt, kann heute natürlich nur vorläufig, nicht irgendwie endgültig beantwortet werden, schon deshalb, weil jedes neu erscheinende Werk die Situation verändern kann. Jedenfalls sind neue, dem Material entspringende Formkräfte noch nicht erkennbar. Die alten Formen, insbesondere die thematischen Aufbauten

der Sonate mit Kontrastbildungen innerhalb des Satzes und zyklischer Anordnung mehrerer, durch Tempo und Ausdruck unterschiedener Sätze herrschen fort. Der wesentliche Unterschied ist aber der, daß diese Anordnungen nunmehr schematisch sind, nicht aus der Triebkraft des Materials entspringen, sondern daß dieses in sie als gegebene Schablonen einfließt. Zur Themakontrastierung des Sonatensatzes gehört organisch die Bezogenheit der beiden Gegensätze auf verwandte harmonische Unterlagen, auf Grund deren Verwandtschaft das Austragen des Gegensatzes in der Durchführung erfolgt. Dasselbe gilt entsprechend für die Rondoanordnungen und für alle hiervon abgeleiteten, weniger stabilen Formen. Fällt die Tonartbeziehung weg, entwickelt eine thematische Gruppe in sich schon starke Gegensätze, so wächst die Form nicht organisch; sie wird von jenem Stil, in dem sie organisch gewachsen ist, als Schema übernommen. Oft macht sich in diesem Fall das Bedürfnis geltend, die Kontrastbildung literarisch (in Liedern usw.) oder sonstwie außermusikalisch zu motivieren. Oder die Tonartsbeziehung wird nicht durch Kadenzierung sondern durch ein Mittel hergestellt, das als „Tonartsfärbung" bezeichnet sei. Dieses besteht darin, daß für eine bestimmte Gruppe vorwiegend die Töne der Skala einer bestimmten Tonart verwendet werden, wobei gelegentliche „Abfärbungen" den Eindruck nicht stören. Auch dieses Mittel bedeutet eine Entlehnung aus den Formkräften der Sonate, wovon es sich nur durch geringere Deutlichkeit unterscheidet.

In diese Haltung dringen in starkem Maße ein die Instrumentalformen des Barock, die Fuge und Passacaglia. Reger ist auf diesem Wege vorgegangen. Auch bei ihm handelt es sich dabei nicht um ein wirkliches inneres Anknüpfen an jenen Stil; nicht vom Kunstwerk J. S. Bach's und seinen Formkräften geht er aus, sondern er übernimmt die Anordnungen desselben in seinen Stil, der durchaus auf den durch das 19. Jahrhundert gegebenen Grundlagen beruht. Das 18. Jahrhundert ist für uns nicht mehr unmittelbar lebendig; nur mittelbar können wir seine Formen übernehmen, wobei die neuen Formkräfte die herrschenden bleiben. Die durch das ganze 19. Jahrhundert wachsende Neigung zur Auflösung der Liegestimmen der Kadenz in Linien eigener Führung ermöglicht diese Übernahme. Aber noch bei Reger erfolgt sie, wenn auch in noch so geweitetem Sinn, in die harmonische Kadenz, deren Formkräfte den Gesamtaufbau bedingen. Wenn sie nun wegfallen, so bedeutet die Aufnahme jener Formen wieder nur die Übernahme eines Schemas, nicht ein eigenes Wachstum aus dem Material. Zur Fuge gehört, nachdem sie dieses Stadium in Bach erreicht hatte,

wesentlich die Quintbeantwortung, der Modulationsplan. Zur Passacaglia gehört wesentlich die Harmonieführung des Themas, die immer in derselben Weise abläuft und die Gliederung des Ganzen bestimmt. Da diese Bedingungen in der neueren Aufnahme dieser Formen nicht erfüllt sind, so wäre es zweckmäßiger, garnicht von ihnen zu sprechen, sondern diese neue Technik als eine Art von cantus firmus-Technik zu bezeichnen, wobei gegebene Stimmen zum Träger eines mehr oder weniger freien Stimmgerankes gemacht werden. Aber auch hierin liegt kein neuer, ja nicht einmal der alte formale Sinn, nach dem der cantus firmus in einer ganz bestimmten Weise gegenüber den andern Stimmen charakterisiert war. Trotz aller Tendenz zur Linie hat diese in sich noch keine neuen, eigenen Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung und Verknüpfung entwickelt.

Die Untersuchung muß mit der Feststellung schließen, daß nach der Auflösung der formenden Kräfte der Musik des 19. Jahrhunderts im Werk Schönberg's neue Kräfte noch nicht in erkennbarem Ausmaß wirksam geworden sind. Kombinationen und Abwandlungen historisch gewordener Formen werden verwendet, aber sie wachsen nicht organisch, aktiv aus den Dispositionen der Materials heraus, sondern dieses fließt passiv, wie eine flüssige, gießbare Masse in sie ein. Nur ein neues Erleben des letzten Elementes, des einzelnen Tones kann neue Kräfte aus ihm entbinden, ein in dem Sinn neues Verhältnis zum Einzelton, wie es die Schöpfer der Florentiner Oper, der Mannheimer Sinfonie in sich entdeckten. Es mag dahingestellt sein, ob wir heute schon etwas ähnliches besitzen, sei es im Werk J. Hauers, sei es in den Absichten A. Habas, sei es in anderen, noch unbekannten Versuchen. Absicht dieser Zeilen war es, jenes zentrale Problem des zeitgenössischen Musikschaffens in möglichster Deutlichkeit herauszuarbeiten.

Noch ein Name und ein Werk seien in diesem Zusammenhang genannt: Gustav Mahler's in vieler Beziehung so fernsichtiges „Lied von der Erde". Hier tritt ein wenig beachtetes technisches Moment auf. In der Melodik sämtlicher Sätze findet sich ein melodisches Motiv, das aber nicht im Sinn eines Ausdrucks oder einer Idee die Thematik verknüpfen will. Auch in der 8. Sinfonie herrscht ein außerordentlicher Beziehungsreichtum in der ganzen Thematik; hier aber noch, und selbst im kleinsten Teilmotiv, belastet mit dem Sinn einer Bedeutung, irgend einer außermusikalischen Beziehung. Das Sekund-Terz-Motiv im „Lied von der Erde" ist durchaus frei davon, durchaus reines Material. Erst in seiner besonderen Verwendung

im einzelnen Thema erhält es einen Ausdruck oder eine Bedeutung, und diese trägt es nicht mit sich, sondern sie bleibt an die spezifische Form des Auftretens im einzelnen Thema gebunden. Hat diese Technik hier bei Mahler nur den Sinn einer Ökonomie des Materials, so ist doch denkbar, daß ein solches Motiv, wenn es von sich aus, in seiner tonmateriellen Gegebenheit, den Satzaufbau bestimmte, Träger einer neuen Formkraft werden könnte. Weder bei Schönberg, noch bei einem der Jungen ist dieser Vorgang Mahlers aufgenommen worden.

Anerkennt man die Einheit des technischen Entwicklungsgangs in der Musik von Beethoven bis zu Schönberg in der hier dargestellten Weise, so muß man auch die geistige Seite als eine Einheit erkennen, unbeschadet der verschiedenen Abfärbungen, die im Lauf dieser Entwicklung auftreten. Man wird diese Zeit einmal unter dem Begriff „Romantik" zusammenfassen. Wenn heute Abkehr und Kampf gegen die Romantik proklamiert werden, so beweist dies nur, daß wir noch in ihr stehen; denn man bekämpft nur das, was man noch nicht überwunden hat. Weder parodistische Verhöhnung, noch groteske Übersteigerung noch endlich das Ausgreifen nach dem in irgend einen Sinn abliegenden Fernen, Fremden (wozu auch das Nächste und das Primitive gehören), das gerade ein Kennzeichen romantischer Geisteshaltung ist, können sie überwinden. Die Gegenwart ist der Krampf der Romantik; abgelöst wird sie werden durch jene kühle Sachlichkeit, die auf andern Gebieten schon erkennbar ist, im Kunstschaffen, wenigstens in der Musik aber noch nicht zum Ausdruck kommt.

Ekkehart Pfannenstiel (Godesberg a. Rh.)

MELODIE UND FORM

Musik ist eine Kunst der Zeit und symbolisiert ein Geschehen, einen Vorgang. Entwicklung und Entfaltung, organisches Wachsen und Werden sind ihr Wesen, darum wird sie uns Symbol für die im Natur- und Seelenleben lebendigen Vorgänge. Indem vom Empfangenden die zwingende Kraft der Musik, das aus einem seelischen Urkomplex sich entfaltende und organisch wachsende Leben mitschaffend mitgelebt wird, geht seine Kraft als konzentrierte Lebenskraft in den Empfangenden über. Allein also das Geschehen, der Vorgang, in der Zeit ablaufend, stellt das Wesen der Musik dar, und nur das stete, lückenlose Mitfühlen, Mitleben, Mitschaffen der Musik führt den Empfangenden auf den Grund ihres Wesens, der zugleich auch Grund seines eigenen Wesens ist.

Aus diesem steten, zur Entwicklung kommenden Prozeß, getragen auf den Wogen der Melodie, erwächst das, was wir als die musikalische Form zu bezeichnen uns gewöhnt haben. Form ist also höchstens eine im Unterbewußten des Musikschöpfers liegende dumpfe Vorstellung von den ungefähren Ausmaßen und der ungefähren melodischen Anlage, die aus der vormusikalischen Idee quillt und vorauswirkt. Dieses dumpfe Formgefühl ist ein Erzeugnis der rhythmischen Seelenschwingungen des Tonschöpfers vor der Geburt der musikalischen Idee, und deren Formen und Ausmaße entwachsen der Art und Weite jener rhythmischen Schwingungen. Auch im Empfangenden kann also Formgefühl niemals durch Abstrahierung der zahlenmäßig aussprech- und formulierbaren Ausmaße der Musik und niemals durch den Vergleich des gerade klingenden Werkes mit einem anderen zustandekommen. Denn so wenig Form beim Komponisten eine vorgefaßte Sache ist, gleichsam eine Schale, in die der Tonschöpfer seine Musik als Inhalt gießt, so wenig ist eben Formgefühl durch jenen Akt der Abstraktion erzeugbar.

Wo aber haben wir in uns die Organe, zeitlich Vorgehendes symbolhaft in Seelisches umzudeuten? Wir besitzen einen Nerv, den Sympathikus, von dem der große Physiologe Karl Ludwig Schleich nachwies, daß er eine Art Empfangsstation für die hintersinnlichen Dinge und Vorgänge darstellt. Durch einen Ast aber steht mit ihm der Zwerchfellnerv in Verbindung. Durch diesen und seine ihm zugewiesene funktionelle Tätigkeit in unserm Organismus: das Zustandekommen des lebenerhaltenden

Atmungsprozeſſes ſind wir befähigt, alle im Natur- und Seelenleben ſich abwickelnden Vorgänge zeitlich und rhythmiſch (d. h. in ihrer ſteten Folge und in ihrem Auf und Nieder) gleichſam körperlich mitzuleben. Nichts alſo wird und kann in ſeinem Wechſel von Auf und Nieder uns beſſer als Symbol für das Hinterſinnliche dienen und nichts wird uns deſſen Erleben körperhafter fühlbar machen als der Atem. Und ebenſo wird nichts zeitlich Geſchehendes uns unmittelbarer anſprechen, als wenn es wenigſtens in ſymbolhafter Bindung mit dem Vorgang des Atmens vor ſich geht.

Der Atem alſo iſt letzten Endes das Organ, das uns zum rhythmiſchen Sinn befähigt. Durch ihn ſind wir körperlich gezwungen, den Rhythmus der Welt zu bejahen. Und „hat man den Rhythmus der Welt weg, ſo hat man auch die Welt weg", ſagt Novalis, [1]) und gleich danach: „Rhythmiſcher Sinn iſt Genie".

Wir ſind genötigt, bei dieſem höchſt wichtigen Vorgang noch einen Augenblick betrachtend zu verweilen, weil er uns die Notwendigkeit der Bindung einer zeitlichen Kunſt mit ihm als Symbol noch eindringlicher erweiſen muß.

In der Stunde der Geburt durchlebt jedes junge Weſen in völliger Unbewußtheit den Rhythmus der Welt im Atem. Der erſte Atemzug iſt eine Forderung des Zellenorganismus des Neugeborenen. Der Organismus will leben; die Zuſuhr von Sauerſtoff wird nötig; es entſteht der Impuls zum Atem, welcher unbewußt, unwillkürlich erfolgt. „Es" atmet, die Natur will es ſo. [2]).

Schon in dieſer erſten Sekunde des neu beginnenden individuellen Lebens beginnt die rhythmiſche Bewegung zwiſchen Tod und Leben. Tod wäre da, wenn kein Atem erfolgte, Tod träte wieder ein, wenn nach dem erſten Atemzuge kein zweiter folgte. So wogt unſer Körperdaſein zwiſchen Leben und Tod, Auftrieb und Rückfall in die Ruhelage hin und her, und wir ſind ebenſo tod- wie lebenverbunden. Und der Rhythmus der Welt ſtrömt im Atem durch uns hindurch. Weil Menſchen, Tieren und Pflanzen zueigen, weckt der ſchwingende Rhythmus zwiſchen Tod und Leben, dieſer ſtetig wiederkehrende Austauſch mit Um- und Außenwelt, in dem bewußt denkenden Geſchöpf, das ſich ſomit als Ausfluß kosmiſchen Geſchehens erkennen muß, kosmiſches Gefühl, den Sinn für den Rhythmus der Welt.

---

1) Ästetische Fragmente Nr. 1147 in: Werke, Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

2) Vergleiche hierzu die grundlegenden Arbeiten von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen, z. B. in „Das neue Deutschland", 8. Jahr, Heft 7, und in „Die Tat", 13. Jahr, Heft 11. Cl. Schlaffhorst und H. Andersen haben vor allem das Verdienst, ihr Leben ausschließlich der natürlichen Atemschulung in der Praxis (ausgedehnter Schülerkreis) zu widmen.

Die Tatsache aber, daß der Zwerchfellnerv durch einen Aſt mit dem Sympathikus in Verbindung ſteht, belegt nun doppelt die innige Einheit von Weltallsgefühl und Atemvorgang, und wir werden alſo ſagen können, daß das „Mit-dem-Herzen-denken" (Schleich), dieſe ſchlechthinnige Hingabe an den Rhythmus des Seins, ſeine lebendigſte, ſtetige Erneuerung und Neugeburt durch den Prozeß des Atems erfährt.

Jede in der Zeit ablaufende Kunſt aber wird ihrer Allverbundenheit verluſtig gehen, wenn ſie die rhythmiſche Bindung mit dem Atem verliert. Wie er muß ſie das Auf und Nieder ſpürbar machen, das Kommen aus der Ruhe und die Notwendigkeit der Verlebendigung, die Steigerung bis zur höchſten Spannung und das Zurückſinken und Dahinſterben in die Ruhe des Nichts, in die „ſchöpferiſche Pauſe" [3]).

Die allem Zufälligen und Gegenſtändlichen entkleidete Muſik aber wird den Hymnus auf das kosmiſche Fühlen reiner und unbehinderter als alle Kunſt ſonſt anſtimmen können. Als Oberfläche, zu der herauf alle Regungen der Tiefe, kleine und große Wellen, Kräuſelungen und gigantiſche Wogen dringen, tritt uns die Melodie entgegen. Sie iſt der in Erſcheinung tretende, hörbar werdende Teil der Muſik, der Spiegel alles deſſen, was hinter den Tönen vor ſich geht, deſſen getreues und ſinniges Abbild. Sie ſtellt den Atem der Muſik dar, der Geſchehniſſe der Tiefe an die Oberfläche trägt. Sie iſt der Ausdruck der Muſik, d. h. des hinter ihr ſtetig lebendigen Geſchehens. Aber nur die dem Atem verbundene Muſik iſt zugleich Kosmos und Natur verbunden.

Der atmende Menſch rückt der Muſik in nächſte Nähe, und umgekehrt kann allein die atmende Muſik Träger aller der Dinge ſein, die Anſpruch auf Weltallsverbundenheit haben. Darum hat Schleich [4]) mit ſeinem Worte vollkommen recht: „Der Urſprung der Muſik iſt das Lachen". Die unwillkürlich-unbewußte Funktion des Zwerchfells iſt Urſache des Atmens und zugleich des Lachens und des Geſanges; „jubelnde Bejahung des Lebens" [5]) ſchuf die Muſik. Erſt wer ſingt, bejaht das Leben zu allertiefſt. Der aus dem Atem geformte Geſang aber erſcheint dem Ohre als Melodie, und darum iſt Muſik ohne Melodie ſoviel wie Leben ohne Atem, und „die Entwicklung der Tonkunſt iſt alſo im Weſentlichen die der melodiſchen Linie" [6])

3) Fritz Klatt, Die schöpferische Pause. Diedrichs, Jena.
4) Carl Ludwig Schleich, Die Weisheit der Freude, Abschnitt „Musik". Ernst Rowohlt Verlag, Berlin
5) ebenda
6) August Weweler in: „Ave Musika (Bd. 4 der Deutschen Musikbücherei", Verlag G. Bosse, Regensburg)

oder anders gesagt: „Die Geschichte der Tonkunst ist schließlich nichts weiter als die der Melodie und ihrer Bearbeitung" [7]).

Hat die Melodie also ihren Ursprung zutiefst im Atem des Menschen, indem sie aus der Tätigkeit des Singens (und auch des Blasens) erwuchs, so ist jede Musik melodie- und somit lebenslos, die die Bindung mit dem Atem aufgegeben hat [8]). Nur solange sie noch spürbar an den Atem erinnert, ist sie imstande, allgemein Gültiges, zutiefst Menschliches zum Ausdruck zu bringen. Wie der Atem muß also die Melodie dem Triebe der Bejahung entquellen, muß steigen und (dem Ausatmen gleich) wieder in sich zusammensinken, gleichwie das Leben nach jedem Atemzuge vom Sterben abgelöst wird. Die Melodie atmet, und von Atemzug zu Atemzug trägt sie uns durch symbolisierte Lebens- und Entwicklungsvorgänge hindurch, durch ein Werden und Vergehen, aufs innigste mit dem lebendigen Weltrhythmus verknüpft und dennoch alles Gegenständlichen, alles Zufälligen entkleidet, ein Symbol für den reinen Werdeprozeß des im Verborgenen (gleichsam hintersinnlich) sich vollziehenden Schöpfungsaktes.

Auf diese Weise entsteht schließlich Form, wenn nämlich der stete Wechselvorgang von Spannung und Entspannung, das zwischen weitausholenden und sich schnell überstürzenden Wellen wechselnde Melodiegewoge die psychischen Spannungen des Tonschöpfers im rhythmischen Wechsel von Auf und Nieder zur letzten Entspannung gebracht und somit in der Empfangsstation des Hörers ein Gefühl des Auspendelns, des Zur-Ruhe-Kommens, der Lösung wachgerufen hat. In diesem Vorgang des Gestaltens (durch den Melodieschöpfer) und des Mitgestaltens (durch den Empfangenden) ist ein Durchdringen zu den hintersinnlichen Vorgängen möglich. Ein solches Gestalten ist i n n e r e s Formen, und erst diejenige Kunst, deren Außenform der Innenform entquillt, deren Formen Erfüllungen des Gestaltens sind, wirkt erlösend und weltallsverbunden. Fühlen wir doch in der Natur den gleichen Vorgang: Das äußere Stoffwerden durch den inwendigen, unserem Auge verborgenen (hintersinnlichen) Vorgang des Schaffens, jenen inneren Werdeprozeß, der im Stoff zur Form wird. Denn alle die sichtbaren Formen in der Natur, die Vielheiten, sind die in einem Augenblick gesehenen Ausflüsse des gestaltenden, fließenden Weltprinzips. Form im Sinne eines Fertigen, Unwandelbaren gibt es nicht. Nur die innere Gestalt ist

7) Alfred Heuß in: Zeitschrift für Musik, 90. Jahrg. S. 277. Vergl. auch 91 Jahrg. S. 176.

8) Man vergleiche Richard Wagners sehr beachtenswerte Ausführungen in „Über das Dirigieren".

unwandelbar, der Scheinzustand der Form zerfließt in der Sekunde der Betrachtung, da er dem Gesetz der steten Umformung unterworfen bleibt. Form in der Natur ist also der gedachte Zustand eines Lebensprozesses in einem einzigen Augenblick, ist der schaffende Geist von außen her (in der Materialisation) in dem Zustand eines Augenblicks gesehen, etwa vergleichbar dem einer photographischen Momentaufnahme.

Diese Form, als eine mitten im Gestalten beobachtete Augenblickserscheinung, vom schaffenden Geist durch Beherrschung des Stoffes selbst entwickelt und entfaltet, wird dem Künstler Symbol für die Formung seiner zur inneren Gestalt durchgedrungenen Gesichte. Ein solches Sinnbild, in der Form möglichster Vollendung, der Schönheit, gedacht, sucht sein gottberauschter Innensinn aus dem vorhandenen Stoff zu formen. Das Göttliche, die innere Gestalt muß durchscheinen und sich in der dem Stoff abgerungenen Form als schaffender Geist, als Gottschöpfer am Werk der Entfaltung seiner Wesenhaftigkeit in stoffwerdende Schöpfung offenbaren.

Diejenige Kunst, welche jenen Scheinzustand, jenen gedachten Augenblick als Form festhält und alles Zeitliche verräumlicht, ist die Plastik. Sie stellt den vorgestellten, im Leben niemals eintretenden, starren Augenblick vor unser Auge, sie ist in diesem Sinne durch und durch Kunst des „Als ob". In eine einzige Form müssen also die Möglichkeiten vieler Augenblicke, muß der ganze Prozeß des Werdens gefaßt sein. Alle Zusammhänge, auch die der Zeitlichkeit und der Kausalität, sollen in der Form des Zustands sichtbar werden. Bleibt die Plastik uns diese Verräumlichung alles zeitlich Geschehenden schuldig, so haftet sie am Äußeren der Erscheinung, bannt nicht Rhythmus und Idee der Welt in ihre Form und macht das „Als ob" zur Sache selbst. Sie wird damit wertloser als eine Photographie, die den Zustand rein als Erscheinung unnachahmlich wiedergibt.

Die Musik aber kann auf diese Sichtbarmachung verzichten. Sie vermag dann allerdings auch nicht die kompakte Zustandsbildung zu geben, in der in der Zeit eines Augenblicks das Wissen über die Welt durch die geformte Steinmasse über uns kommt. Dafür aber entkleidet sie alle Wesenheiten ihrer Erscheinungsformen, wird überhaupt dinglos und macht einzig die Zeit zur Mittlerin unter Aufgabe alles Zufällig-Gegenständlichen. Wir belauschen also in ihr den Akt des Werdens, Schöpfung selbst, und zwar in zweierlei Hinsicht: einmal als das Formen, die rein musikalische Arbeit des Komponisten an der Beherrschung des Stoffes, dahinter aber als Gestalten, als das innere Formen. Durch den zeitlichen Ablauf der Melodie ist es dem Musiker möglich,

den Vorgang des Durchdringens zur inneren Gestalt und die rein musikalische Formungsarbeit aufs innigste zu verschmelzen: der Akt des Formens, dem wir lauschen, wird Symbol für das Gestaltwerden des Ich. Denn wer Ohren hat zu hören, dem wird die „tönend bewegte Form" mehr sein als ein tönend Erz oder eine klingende Schelle: während dem Akt des Formens fühlt er sein eigenes Ich sich in den Rhythmus einordnen, die Auflösung seiner individuellen Begrenzung in dasjenige Geschehen sich vollziehen, welches hinter den Tönen vor sich geht.

Die musikalische Form wird also bestimmt durch den Anschluß der Melodie an den inneren Formungsakt. Und indem die Melodie zugleich sich den physischen Gesetzen anschmiegt und das Atmen der Musik darstellt, bildet sich die Brücke zwischen Physischem und Psychischem, zwischen äußerer und innerer Form, oder wenn man so will, zwischen Form und Inhalt. Ihr Anschluß an den Rhythmus der Welt läßt die Form der Musik aus dem Geschehen herauswachsen. Bildet diese sich doch ganz von selbst durch die Innehaltung der Grenzen, die der Tod dem Leben setzt. Jedem neuen melodischen Antrieb muß das Zurücksinken in die Ruhelage folgen, und wie dieser Vorgang in jedem Melodiebogen in Erscheinung tritt, so spannt sich auch über größere Abschnitte hinweg der lebentragende Auftrieb, dem der Rückfall folgt. So wächst die Form ganz aus dem Atem, aus dem Rhythmus der Melodie heraus, und der Tod steckt dem Geschehen, wo es am höchsten sich entfaltet hat, seine natürliche Grenze. So wird auch Musik eine Kunst des „Als ob": als ob Schöpfung vor sich gehe, Schöpfung, dem Gesetz des „Stirb und Werde" unterworfen.

Wo aber das Formen an sich, das „Als ob" zur Sache selbst wird, da verliert auch die Musik das Bindende, wird Spielerei, „tönend bewegte Form". Diese Art Musik entsteht, wenn Form nicht als Werdendes auftritt, sondern in vorgefaßter Meinung als Abstraktes, als das prius, das mit Musik erfüllt wird. In diesem Sinne ist Mancher ein guter Musiker und großer Beherrscher der Form. Die innere Gestalt aber, das Bindende, zerrinnt seinem auf das Äußere gerichteten Sinn. Form ist eben Werden, ist sich selbst in ununterbrochener Folge Entwickelndes und Zeugendes.

Unrettbar aber verliert sich alle die Musik ins Bindungslose, die sich dem Stoffe, dem Klang ausliefert. Sie hat allen Zusammenhang mit Strom und Rhythmus des Lebens verloren. Melodielos schwankt sie dahin; ohne innere Bindung, ohne innersten Zwang, Regel und Gesetz, reiht sich willkürlich Zeitabschnitt an Zeitabschnitt, und ihr einziges Verlangen ist, unsere Sinne zu beschäftigen, zu bannen, zu unterhalten.

Noch eine dritte Art bindungsloser Musik, meist mit einer Scheinmelodik versehen, täuscht uns Geschehen vor. Sie nimmt nicht vom Gestalten, von der Sehnsucht nach dem Sein ihren Ausgang, sondern von einem Augenblickszustand in dem psychischen Erleben ihres Schöpfers, von einer Stimmung. Diese individuelle Einstellung, die das Geschehen, den Rhythmus der Welt nur subjektiv, nur von einer Seite, nur aus dem kleinen Winkel eines augenblicklichen Zustandes empfindet, gleicht dem Erstarren der Form in der Plastik, von welchem wir sagten, eine Photographie täte mehr. Gewiß hat der Rhythmus der Welt in der engen Begrenzung eines Individuallebens auch hier einen Durchgang erreicht, aber indem dem Augenblick der Wunsch geäußert wird: verweile doch, du bist so schön, geht die Bindung mit dem Weitergeschehen verloren. So entsteht jene Stimmungsmusik meist „romantischen" Charakters und Stiles.

Wir halten eben dafür, daß Musik außer der rein technisch-formalen Seite auch eine Sache der Weltanschauung, oder mindestens der – wenn auch nicht bewußt gewordenen – Welteinstellung ist. Es wird also immer wieder unsere Aufgabe sein, nach dem inneren geistigen Band zu suchen. Rein formaler Analyse oder gar einer bis zu festen Kategorien durchdringenden Formenlehre aber wird der Zugang zu jenen inneren Wesenhaftigkeiten immer verschlossen bleiben. Nur der inneren Form, die einzig der Hingabe an das melodische Geschehen erspürbar bleibt, entquillt die äußere, und wer dem Geheimnis dieser äußeren Form zuleibe rücken will, kommt nicht um das Problem des Stoffwerdens einer inneren Sache herum. Dieses Werden aber ist versinnbildlicht durch das melodische Geschehen, und also werden wir diesem eher unsere Betrachtung widmen müssen, als der Form. Dann werden sich auch die vielen Dunkelheiten, die heut über Kunst und Kunstbetrachtung lasten, lichten, und wir werden viel Krankhaftes hier wie dort abstreifen. Und dieses ist doch wohl in unserer heutigen Zeit der Wende die erste, die nötigste Aufgabe aller zum Menschentum Strebenden.

Ernst Bücken (Köln)

EIN TAGEBUCH GEORG VIERLINGS AUS DER UNTERRICHTSZEIT BEI ADOLF BERNHARD MARX

Die große Bedeutung, die der systematischen Darstellung der gesamten Kompositionslehre durch Ad. Bernh. Marx als einer noch immer ungebrochenen, tragenden Säule des Lehrgebäudes unserer Konservatorien zukommt, dürfte es rechtfertigen, einen Blick in die Unterrichtsmethode des Berliner Theoretikers und Ästhetikers zur Zeit ihres Werdens und Heranreifens zu werfen. Einen solchen Einblick gibt ein von Georg Vierling in den Jahren 1842-43 geschriebenes, in meinem Besitz befindliches, handschriftliches Tagebuch, das sich fast ausschließlich mit den im Marxschen Unterricht aufgeworfenen Fragen und Problemen beschäftigt. Diese sind aber ihrerseits nur ein Widerspiel dessen, was damals auf der großen Weltmusikbühne vor sich ging, sie werden herausgeschleudert durch die gerade in die Jahre des Tagebuches fallenden Geburtswehen der modernen Musik.

Altes und Neues mischt sich in eigenartiger Weise. Große leitende ästhetische und theoretische Grundgedanken aus Klassik und Romantik klingen noch in die ersten, vernehmlichen Sprachversuche einer neu erstehenden Kunst hinein. So gleich schon in den ersten Fragen, die das Tagebuch behandelt, den Instrumentationsproblemen, bei denen Marx wie ein Anwalt erscheint, der zwischen den Parteien vermitteln möchte. Die Klassik meldet ihre Forderungen noch in der „goldenen Regel" an, „das Streicherorchester nach Möglichkeit zusammenzuhalten" und in der Forderung der Einfachheit der Instrumentation, während die neue Zeit demgegenüber mit Nachdruck ihren Kampfruf: Farbigkeit ertönen läßt. Den modernen Farbensinn weckt nun Marx nicht als trockener Schulmeister, der nacheinander die Klangfähigkeiten der einzelnen Instrumente Revue passieren läßt, er stellt diese vielmehr durch eingehende Vergleiche mit der Malerei heraus, indem er an Beispielen von den Meistern der italienischen Renaissance bis zur Düsseldorfer Malerschule immer auf die psychologischen Wirkungen der Klang- und Farbverbindungen den Nachdruck legt. Von der Art dieser vergleichenden Methode mögen zwei Beispiele des Tagebuches Zeugnis ablegen.

„Einen feinen Fall hatte ich in der letzten Stunde bei Marx. An der Stelle meiner C-Dur Ouverture, wo ich die Violinen einmal ganz allein auftreten lasse, um von da ein großes Crescendo zu entfalten, setzte mir Marx sogleich einmal die

Clarinetten hinzu, ohne ſie gleich feſtzuhalten. Er verglich dieſes Verfahren mit dem Falle in der Malerei, wo der Maler etwa in einer Landſchaft eine Figur mit roter Jacke oder ſonſt etwas rotes in den Vordergrund bringt. Dieſes an ſich iſt ein Widerſpruch zur Landſchaft. Der Maler läßt daher durch die ganze Landſchaft einen rötlichen Ton ziehen, wenn auch in der leiſeſten Abſchattung in braun und gelb. Dadurch bringt er in ſein Bild Harmonie. Und gerade ſo muß es der muſikaliſche Meiſter. Aus dieſem Grunde ließ mir Marx die Streichinſtrumente nicht ganz allein gewähren". (S. 72 f.) Von dem Begriff „Schallmaſſe (Schallatmoſphäre)" als Füllung heißt es an anderer Stelle (S. 98): „Sie muß ſich immer in irgend einer Weiſe vorfinden, ſonſt läuft die Kompoſition Gefahr ein zerfahrenes, haltungsloſes – es fehlt ihr eben der Halt dieſer Schallatmoſphäre – Weſen anzunehmen. Sie iſt der Grund, die Grundierung, auf der das Tongemälde ausgeführt wird und von der, wie bei der eigentlichen Malerei, die Ausnehmbarkeit (!) des Gedankens bedingt iſt". – Durch ſolche auf die Vergleichung geſtellte Betrachtung ſoll – wie Marx wollte – einzig nur das innere Hören, die lebendige Vorſtellungskraft des Komponiſten gefördert werden, neben der das bloß äußere Hören von untergeordneter Bedeutung iſt. Wenn Vierling dazu die Bemerkung angefügt, daß Komponiſten wie Weber und Spohr dieſer innere Klangſinn gefehlt habe, daß Weber immer nur Klaviermuſik komponiert habe, während Spohr ſtets nur Violinſachen aus der Feder gefloſſen ſeien, ſo ſpricht hier einmal ausnahmsweiſe nur der Schüler, deſſen unfertiges Urteil allein ſchon durch Webers Wort von den „verdammten Klavierhänden als den bewußtloſen Tyrannen und Zwingherrn der Schöpfungskraft" in die Winde zerſtreut wird.

Außerordentlichen Wert legte Marx im Unterricht auf die Entwicklung des logiſchen muſikaliſchen Denkens, ſei es, daß er Vierling die Aufgabe ſtellte aus den kleinſten Elementarmotiven z. B. aus  ganze Sätze zu entwickeln, ſei es, daß er dem Schüler das „Aperçu" hinwirft, daß ein guter und großer Gedanke an ſich nichts iſt, daß es nur auf die aus ihm gezogenen „Conſequenz" ankomme. (S. 22). Vor dem rein Formalen, das hier im Vordergrund ſteht, treten geiſtige, inhaltliche Probleme dann bei der Beſprechung von Vokalkompoſitionen Vierlings in den Vordergrund. Marx verwirft die Vertonung des Goetheſchen Liedes aus Wilhelm Meiſter: Wer nie ſein Brot mit Tränen aß, ſchon deshalb, weil Vierling nicht genügend Rückſicht auf die Doppelnatur des Harfners genommen habe, auf den ſchwachen, gedrückten, ſilberhaarigen Greis und den den Himmliſchen trotzenden Kämpfer. Als

Vierling daraufhin das Lied aufs neue vertont, findet der Lehrer zwar ſeine Forderung bis zu einem gewiſſen Grade erfüllt, doch vermißt er auch jetzt noch die beſondere Nuance des „greiſenhaften Trotzes". Immer wieder ſuchte Marx durch ſolche auf die feinſten Einzelheiten eingehende Kritik „die engen Schranken der falſchen Subjektivität" zu durchbrechen, damit die ganze Welt ſich im Künſtlergeiſt ſpiegeln könne. Deshalb ſchreitet er in den Unterrichtsſtunden über die engen, fachlichen Grenzen hinaus, führt er den Schüler in die künſtleriſche Welt der Antike ein, oder er erörtert ein anderes Mal mit ihm eingehend für die Muſik beſonders wichtige Probleme aus Gervinus Deutſcher Nationalliteratur.

Das Tagebuch gibt faſt auf jeder Seite Beweiſe von der lebendigen Vielgeſtaltigkeit einer Unterrichtsweiſe, die immer wieder vom einzelnen fachlichen Detail ins Allgemeine ſtrebt, die das techniſche Spezialproblem nicht lediglich um ſeiner ſelbſt willen unterſucht, die es vielmehr in das Gewebe der geiſtigen Entfaltung des Schaffensprozeſſes hineinbeziehen will. An die Frage der logiſchen „Conſequenz", der Ausſpinnung eines Tongedankens knüpft ſich ſo die Erörterung, ob dabei in der Hauptſache dem Verſtande die weſentliche Arbeit zufällt. Das Ergebnis dieſer Auseinanderſetzung ſchlägt ſich in folgenden Kernſätzen nieder: „Weder ein blos verſtändiges logiſches Bilden iſt das Rechte, noch ein Gehenlaſſen der Empfindung; beide in innigſter Verſchmelzung geben erſt das Rechte. Das eine allein bringt regelrechte, aber dürre Geſtaltung, das andere vielleicht talentvolle, einzelne ſehr ſchöne Erſcheinungen, aber unreife und unvernünftige Produkte hervor." Dieſe Gedanken laufen dann in den Kernſatz aus: „Scharf und klar und frei erſinnen, raſch und kühn entwerfen, gewiſſenhaft, eigenſinnig prüfen, mit Sorgſamkeit und Sauberkeit ausführen". Eine von Vierling geſchriebene Pfingſtkantate, die für Marx zu ſehr auf eine allgemeine Darſtellung des religiöſen Momentes eingeſtellt iſt, gibt ihm Gelegenheit, dem Schüler die neueſte Entwicklung der Muſik als den Weg von der allgemeinen zur individuellen Darſtellung zu ſchildern, „Das Allgemeine iſt überall und tauſendmal zu allen Zeiten ſchon ausgeſprochen, wozu wollen wir es auch noch immer wiederkäuen. Die Aufgabe der neuen Kunſt muß es vielmehr ſein, immer das Konkreteſte, Individuellſte auszuſprechen" (S. 54). Eine ſolche, durchaus richtige und klare Einſchätzung der Triebkräfte, die in der Muſik damals ſchon am Werke waren, mag ſich auch ſchon der Gefahren bewußt geweſen ſein, die eine Überſpannung des individualiſtiſchen Prinzips für die Entwicklung der Kunſt bedeuten mußte. Und

deshalb kann man wohl in der Betonung des reinmenschlichen Prinzips der Vokalmusik (S. 37) den Versuch erblicken, dem Zug der Vereinzelung ins Individualistische ein Gegengewicht zu bieten. Mehr aber nicht. Dieses Wort des Zelterschülers von dem reinmenschlichen Untergrunde der Musik ist aber nichts als ein Ausklang, ein letzter Nachhall einer großen, vielleicht der größten Idee der klassisch-musikalischen Kunst. Es mag auch über das Persönliche hinaus als ein allerletzter Versuch einer sterbenden Epoche gedeutet werden, sich mit schwindender Kraft dem Geiste der kommenden Kunst entgegenzustemmen. Man darf sich aber dieses Wort nicht etwa gesprochen denken mit dem kraftvollen Pathos eines Wagner, der nachdem der klassische Geistesboden von Grund aus umgepflügt war, das Erdreich einer reinmenschlich-allgemeinen Kunst als ein auf Neuland tretender Kolonisator bestellte.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, eine Übersicht über alle in den Aufzeichnungen Vierlings erwähnten Einzelprobleme und Fragen zu geben, vielmehr soll hier insbesondere die Aufmerksamkeit auf den Unterschied gelenkt werden, der zwischen der Marxschen Lehre in der Anwendung durch ihren Schöpfer selbst und unseren heutigen Unterrichtsbetrieb besteht. Unsere jungen musikalischen „Marxisten" können alle die Begriffe des Systems, angefangen von Satz-Gang-Periode bis zu den höchsten Formtypen der Reihe nach abschnurren, sie haben wohl ein musikalisches Gerüst zu zimmern gelernt, aber von der inneren, belebenden Kraft, die die einzelne Form gerade so und nicht anders werden ließ, haben sie zumeist kein Sterbenswörtchen gehört. Wo ahmt heute ein Kompositionslehrer wohl das Beispiel Marxens nach, der Vierling eine Anzahl von Klaviersonaten komponieren ließ, nur um aus dem Verhältnis der einzelnen Sätze zueinander das künstlerische Grundtemperament des Schülers aufzuspüren, der dann, als er sah, daß die Scherzi zu schwerblütig und vollsaftig geraten waren, an diesem Punkte den Hebel ansetzte, und nun Sonderaufgaben erst zur Übung in der leichtern und elegantern Schreibart stellte. Das Ziel Marxens war nicht, wie das des heutigen Unterrichtes, lediglich die Mängel des künstlerischen Könnens, vielmehr zuvörderst die Mängel der Individualität zu beseitigen. Und so stellte er seine Aufgaben nicht aus dem System heraus, sondern immer nur aus der Persönlichkeit des Schülers. Gerade jetzt, da die Marxsche Lehre zumeist in der starren Handhabung einer gleichmachenden Schablone angewandt wird, werden die vergilbten Blätter des in der lebendigen Unterweisung Marxens geschriebenen Vierlingschen Tagebuches zu stummen und doch beredten Anklägern. Mag es

unberührt bleiben, wieviel und ob überhaupt noch etwas von dem Marxſchen Lehrſyſtem in den auf der Höhe der Zeit ſtehenden Muſikunterricht hineinpaßt. Und wenn ſelbſt alles Gegenſtändliche veraltet wäre, ſo dürfte doch von der umfaſſenden Wiſſenſchaftlichkeit der Marxſchen Methode, von ihrem Geiſte, deſſen Wehen durch das Tagebuch Vierlings geht, unſer heutiger muſikaliſcher Unterrichtsbetrieb getroſt einige Funken auf ſich ſprühen laſſen.

Aladár Tóth (Budapeſt)

UNGARNS MUSIKLEBEN IN DEN BEIDEN LETZTEN JAHREN

Seit dem Kriege und der Revolutionszeit erhoben ſich im Muſiklebens Ungarns nur jene Ereigniſſe zu europäiſcher Bedeutung, die eine Bereicherung der ungariſchen Muſikliteratur bezeugten. Während die bedrückende wirtſchaftliche Lage und die unzulängliche Adminiſtration die dem Staatshaushalt zugehörenden muſikaliſchen Inſtitute, vor allem das Opernhaus, das Stadttheater (Volksoper) und das mit ihnen eng verwachſene Philharmoniſche Orcheſter, in ihrer Fortentwicklung gelähmt, ja zurückgeſtoßen haben, und dadurch das Niveau der reproduktiven Muſikkultur gerade an ihren wichtigſten Poſten herabſinken ließen, ſchritt das neue ungariſche Muſikſchaffen mit zahlreichen neuen repräſentativen Schöpfungen an der Spitze der heutigen europäiſchen Muſik. Zwar wurde auf den ſtaatlichen Muſikbühnen das alte große Repertoire aufrechterhalten, und zwar müſſen wir auch eine quantitative Bereicherung des Programms zugeſtehen, doch ließ die Qualität der Vorſtellungen vieles zu wünſchen übrig, und die zahlreichen ungariſchen Novitäten konnten nicht Bartóks Bühnenkunſt erſetzen, die man wegen der politiſchen Rolle des Librettiſten Bèla Balàzs aus dem Opernhaus verbannt hat. Der nach der Revolution in den offiziellen Kreiſen herrſchende Geiſt der nationalen Reaktion begünſtigte eher die in der patriotiſchen Tradition des vergangenen Jahrhunderts wurzelnde „ungariſierende" Muſik, als das aus der tiefſten und eigenſten ungariſchen Geiſteskultur emporblühende moderne Muſikſchaffen. Trotzdem ſammelte die letztere die beſten Kräfte der ausübenden Kunſt um ſich und drang allmählich in die weiteſten Kreiſe des Publikums in ſolchem

Maße vor, daß in den beiden letzten Jahren auch die offiziellen Kreiſe ſich nicht mehr vor dem ſiegreichen Vordringen der ungariſchen Modernen verſchließen konnten. So kam es, daß auf dem Feſtkonzerte anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Hauptſtadt Budapeſt, an der Seite Ernſt von Dohnànyis bereits die zwei größten ungariſchen Komponiſten: Bartók und Kodály, mit je einem neuen Werk die ihnen gebührende führende Stellung einnehmen konnten.

In dieſen letzten Jahren vollzog ſich ſo im Schaffen Bartóks wie im Schaffen Kodálys eine gewaltige und hochbedeutende Umwandlung. Wir könnten die Richtung der neueſten Vertiefung Bartókſcher Kunſt vielleicht am bezeichnendſten mit dem elementaren Drang zur ſchärfſten Konzentration des Komponiſten erklären. Dieſe Konzentration erſtrebt die Umſchmiedung des bisherigen Nebeneinander der Bilder Bartókſcher Phantaſie in ein homogenes Ineinander. So entſteht ein „dritter Stil" Bartóks: ein Stil von ungeheurer Spannung der in feſtem muſikaliſchem Gewebe gebetteten elementar-gegenſätzlichen Viſionen und ſich aufbäumenden heidniſch-unbegrenzten Willensregungen. Was vorher eines artiſtiſch ausgeſponnenen, romantiſchen Kontraſtes, eines irdiſchen Symbols bedurfte, das dringt jetzt als kosmiſche Weſenhaftigkeit durch, in welcher von der äußeren Welt höchſtens noch ein ſpukhafter Abglanz aufflimmert. In dieſe dynamiſche Urlandſchaft der menſchlichen Seele führte uns Bartók mit ſeinen großartigen zwei Klavier-Violin-Sonaten, die, von dem Komponiſten ſelbſt mit dem Violinvirtuoſen Emerich Waldbauer aufgeführt, das größte Kammermuſik-Ereignis der letzten Jahre bedeuteten. Das bisher letzte Werk Bartóks iſt die „Tanzſuite für großes Orcheſter", in der er fünf grandioſe volkstanzartig empfundene Tänze mit einem diskret variierten Ritornell verbindet, und in der die revolutionär gedrängte Formenſprache der letzten Periode, im Rahmen eines leichtbewegteren Aufbaus, in berauſchender Orcheſterkunſt zu melodiſcher Abklärung gelangt.

Auch Kodálys künſtleriſche Entwicklung ging den Weg einer weitgreifenden Entfaltung. Ruhte ſchon ſein bisheriges Schaffen auf einer unmittelbaren Verankerung einerſeits in die immer wieder fragmentariſch gebliebene, der zuſammenfaſſenden, Erfüllung harrende Tradition der alten ungariſchen Muſik, andererſeits in die ungemein reiche lebendige Tradition der alten Volkslieder, – ſo erſtand jetzt nach den einzelnen, Geiſt und Weſen dieſes alten Gutes neuerſchaffenden Werken ein vollbelebtes, lückenlos-einheitliches Weltbild von ungeahnt monumentaler Größe. Das große Werk, wo ſich dieſe Vollendung der tiefungariſchen Weltanſchauung von Kodály in

grandioser Form offenbarte, war der Psalmus Hungaricus (der 55. Psalm Davids in der freien ungarischen Nachdichtung des protestantischen Dichters Michael Végkecskeméti aus dem XVI. Jh.), der mit Bartóks Tanzsuite zusammen seine Uraufführung im Rahmen des Jubiläumkonzertes der Hauptstadt erlebt hatte (die praegnante Aufführung lobt den Dirigentenstab Ernst Dohnànyis, der das Philharmonische Orchester und den Palestrina-Chor leitete, die Tenorsolopartie sang der vortreffliche Franz Szèkelyhidy). Als das chef d'oeuvre Kodály's ist das Werk ein bisher unübertroffener Gipfelpunkt der gesamten ungarischen Tonkunst. Eine reiche Bebauung dieser bis in die kleinsten Teile eroberten ungarischen Geistesregionen, die sich in Kodálys Kunstwerk auftaten, geschieht in seinen neuaufgeführten Vokalwerken, namentlich in seinen Chören, Gesängen, Volkslied- und Volksballaden-Bearbeitungen, die ihren großartigen Reichtum gelegentlich der letzten sechs Autorenabende dem Budapester Publikum erschlossen. Ein Teil der Gesänge ist die Vertonung von Volksliedtexten, wo der „ästhetische Lakonismus" der Volksdichtung eine wunderbar poetische Konzision des musikalischen Ausdrucks erfährt (Enekszó); ein anderer Teil entleiht seinen dichterischen Stoff der großen ungarischen Lyrikergeneration des frühen XIX. Jhs. (Berzsenyi, Csokonay, Kölcsey) und vermittelt die düstere, männlich-gewaltige Melancholie dieser Lyrik im Rahmen eines großzügigen poetischen Aufbaus mit erschütternder Suggestion und einer geradezu verblüffenden Kongenialität (Megkésett Melódiàk). Eine dritte Gruppe greift zu der ungarischen Dichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts zurück, wo er sich im inbrünstig-flehenden doch leidenschaftlich-heißen Ton mit der Gesangdiktion des „Psalmus Hungaricus" begegnet oder sich in die schwärmerische Liebesseligkeit der zeitgenössischen sogenannten „Blumen-Lieder" emporschwingt. Auch in der modernen Lyrik ist Kodálys nächster Seelenverwandter Andreas Ady (der größte ungarische Lyriker neben Petöfi), ein moderner Abkömmling der alten ungarischen Dichtkunst. Wie um Bartóks, so auch um Kodálys Werk sammelten sich die vortrefflichsten ausübenden Künstler des Landes, aus deren Reihe die geniale Altistin Maria Basilides und der Tenorist Franz Szèkelyhidy hervorragen, und der, den wir am ersten Platz erwähnen sollten: Bèla Bartók, der unübertreffliche Interpret Kodàlyscher Klaviermusik.

Um den Ausbau zur lebendigen Tradition des Bartók-Kodály'schen Kunstschaffens bemühen sich besonders der junge Georg Kósa und Hugo Kelen mit großem Erfolg. Vom ersteren wurde eine Orchestersuite, vom letzteren Gesangdichtungen aufgeführt.

*

Der aus dem alten primitiven Volksgesang hervorgegangenen Musik Bartók's und der aus dem fragmentarischen Wesen alter Musikkultur eine neue, restlos erfüllende und grandiose Welt erbauenden Musik Kodálys gegenüber knüpfte eine andere Gruppe ungarischer Komponisten an die musikalische Tradition und Kultur des 19. Jahrhunderts mit ihrer Tätigkeit an; diese Kultur, die neuer, beweglicher und extensiver als die ursprüngliche war, und die ihrem musikalischen Wesen und ihrer geschichtlichen Lage nach mehr als sekundär bezeichnet werden darf (sie ist es, die im Auslande unter dem Namen „ungarische Musik" im 19. Jahrhundert bekannt geworden war), bedeutet der vorigen gegenüber eine, ihrer Verbreitung nach ungeheuer entwickelte „silberne Schicht" in der ungarischen Tradition; ihre Nachfolgen verloren sich bald in einem bodenlosen Pathos und in äußerlich effektvollen Gesten. Der offizielle Hauptvertreter dieser Richtung, Eugen Hubay, ließ im vergangenen Jahr sein größtes Werk, die nach Petőfi benannte Monstre-Symphonie mit Chören aufführen; das Konzert war nur von gesellschaftlicher Bedeutung. Außerdem gelangten noch zwei, mehr gelungene, nicht ungarische Stoffe behandelnde Werke Hubays zur Aufführung: die „Vita Nuova" betitelte, anläßlich des Dante-Jubiläums komponierte Chorsymphonie und die vieraktige Oper „Anna Karenina", die in die Reihe der Epigonen der romantischen Oper des 19. Jahrhunderts gezählt werden kann. Zahlreiche unbedeutende Pfleger der musikalischen „Volksschauspiel"-Tradition erschienen noch auf der Bühne, bis endlich in Eduard Poldini auch dieser Zweig der Bühnenmusik seinen ernsten Pfleger erhielt. Von all den Komponisten, die ihre Kräfte in den Dienst der musikalischen Bühne stellten, war wohl noch keiner so nahe zum Wesen der ungarischen komischen Oper – im Sinne des 19. Jahrhunderts – vorgedrungen, wie Poldini in seiner dreiaktigen Oper „Faschingshochzeit" (Farsangi lakodalom); die patriarchalische Herzlichkeit und innig empfundene Wärme der „silbernen Tradition" verleiht der Oper einen intimen Reiz; der Text von Ernst Vajda bot dem Komponisten reichlich Gelegenheit zur feinen Malerei und zu farbigen Ensemble-Szenen.

Eine dritte Gruppe ungarischer Komponisten, die nicht zur Ausbildung einer nationalen Formensprache gelangte, bereicherte die ungarische Musikliteratur auch in ihrer internationalen Phraseologie mit wertvollen Schöpfungen. Die zwei bedeutendsten Vertreter dieser Richtungen sind Leo Weiner und Ernst von Dohnányi; von dem ersteren hörten wir in der letzten Zeit nur ein einziges neues Werk: das mit dem amerikanischen Coolidge-Preis gekrönte Streichquartett fis-Moll; an den Namen

des letzteren knüpfen sich außer einer Festouverture für drei Orchester und den „Variationen über ein ungarisches Weihnachtslied" auch die Erstaufführung der romantischen Oper „Turm des Vojwoden". Die Musik dieser dreiaktigen Oper kann zweifellos als die reichste Partitur Dohnányis gelten. Der zu den geschlossenen Formen der Spätklassik emporstrebende romantische Geist des Komponisten, der in seiner Kammer- und Klaviermusik zur eigenartigsten Ausprägung gelangte, verlieh auch seiner Oper einen individuellen Schliff, der die Wagner'schen Errungenschaften mit einer leichtfließenden Satztechnik und einer durchgeistigten Formensprache in den Dienst der dramatischen Handlung des Librettos von H. H. Ewers zu stellen wußte.

Während Dohnányis Oper vom heraufbeschwörten Geistesschatten des großen Wiener Spätklassizismus, vom Dämmerungsnebel einer müden, verfeinerten und sensibilen Ästhetenkultur umschwebt wird, betritt die einaktige Bühnenballade Eugen Zádor's „Diana" mit dem noch kritiklosen Schwulst der jungen Komponisten und im freien Genuß einer, aus seiner technischen Gewandtheit gewonnenen „Überlegenheit" die von Strauß gewiesene Bahn. Im Konzertsaale repräsentierten ein Bläsersextett von Albert Siklós, weiterhin seine und Arthur Demény's Orchesterlieder und ein Variationswerk für Klavier und Orchester von Franz Schmidt die „europäisierte" ungarische Musik. Die jüngsten Vertreter der die internationale Formensprache bewahrenden, größtenteils den Spuren der deutschen Spätromantiker und der französischen Impressionisten folgenden ungarischen Komponistengeneration konnten sich natürlicherweise nicht dem Einfluß Bartóks, Kodálys und des durch sie ans Licht gebrachten altungarischen Volksliedes entziehen, und so sind ihre letzten Werke, wenn auch noch oberflächlich, von dieser Einwirkung beherrscht. Unter ihnen stellte sich allein Nikolaus Radnai im Rahmen eines selbständigen Autorenabends vor, an dem neue Lieder, Klavierwerke und eine Sonate für Violine und Klavier das Programm bildeten. Aus der Reihe unzähliger Versuche kann noch je ein Werk von Lendvai und Stephan Kardos für Kammerorchester erwähnt werden. Als eine Errungenschaft der beiden letzten Jahre muß hervorgehoben werden, daß das altungarische Volkslied in der Bearbeitung Kodálys und Bartóks – daneben auch einzelne in der Transkription Ladislaus Lajthas – in den Konzertsaal seinen Einzug hielt.

*

In der Pflege der ungarischen und ausländischen zeitgenössischen Musik erwarb sich das Waldbauer-Streichquartett die größten Verdienste; außer dem Kammer-

musik-Oeuvre Bartóks und Kodálys nahm es in ein Programm zahlreiche neue Werke von Komponisten des Auslandes auf (Schönberg, Malipiero, Hindemith, Casella, Milhaud, Ernest Bloch, Ravel u. a.); daneben vergaß es auch der klassischen Kammermusik nicht. Das Lehner-, das Hauser- und das Melles-Streichquartett, daneben die Ungarische Bläservereinigung kamen als erprobte Stützen der Kammermusikkultur in Budapest zur vollen Geltung. – Das Philharmonische Orchester (unter Leitung Ernst von Dohnányis) gewährte nur von den modernen italienischen Komponisten ein annähernd vollständiges Bild (Respighi, Sabata, Zandonai), während die moderne deutsche Musikliteratur durch die klassischen Werke fast verdrängt und nur durch Strauß, Reger, Mahler, Schreker und Reznicek vertreten wurde. Von den Engländern ließen sie allein Holst, von den Franzosen Debussy und Dukas zu Worte kommen; noch mehr aber vernachlässigten sie die modernen Ungarn, von denen Bartók und Kodály im Zeitraum von zwei Jahren nur in einem einzigen Konzert ins Programm aufgenommen wurden (anläßlich der Budapester Musikfeier 1923), der erstere mit den „Zwei Porträts", der letztere mit den „Zwei Orchestergesängen". Die Philharmoniker konnten mehrere bedeutende Dirigenten des Auslands als Gäste bei sich begrüßen; unter ihnen ließ in erster Reihe Kleiber, der Musikdirektor der Berliner Oper, den tiefsten und verbleibendsten Eindruck zurück. – Neben dem Philharmonischen Orchester waren noch vier Orchester tätig, das Symphonische Orchester (Leitung: Emil Abrányi), das Begleitungsorchester und das Kammerorchester (Leitung: Wilhelm Komor), ferner das Budapester Konzertverein-Orchester (Leitung: Ernst Unger). Die zwei letzten taten sich mit aufopfernder Pflege der altklassischen und modernen Musik hervor, während das Begleitungsorchester der Pianistin Margit Weiß Gelegenheit gab, sämtliche Klavierkonzerte Mozarts zyklisch vorzutragen.

Unter den Gesangvereinen gebührt der Ehrenplatz der technisch reifen Kultur des Palestrina-Chors und dem idealistischen Bestreben des Budapester Chor- und Orchestervereins, der unter Leitung des Kapellmeisters Lichtenberg die großen Vokalwerke von Bach (Matthaeus- und Johannes-Passion, h-moll-Messe, Händel (Messias, Jephta), Haydn (Jahreszeiten, Schöpfung, Sieben Worte), Mozart (Requiem) und auch die neueren Komponisten zur Aufführung brachte. Die Zahl der Chorkonzerte wurde durch die kleineren Gesangvereine – von denen hier der Hauptstädtische Chorverein, der Budaer Männergesangverein („Budai Dalárda" der vergangenes Jahr den Ersten Preis in der Weltkonkurrenz zu Amsterdam davontrug),

ferner der Arbeiter- und der Univerſitätsgeſangverein zu nennen ſind – beträchtlich bereichert. Ein beſonderer Platz gebührt dem neugeſtifteten Budapeſter Madrigalverein, indem die a cappella-Muſik des 16. und 17. Jahrhunderts, unter Leitung des Prof. Johann Hammerſchlag, berufenen Pfleger gefunden hat.

Die lange Reihe der Solokonzerte, von denen in erſter Reihe Dohnányis und Bartóks Klavierabende, Telmanyis und Szigetis Violinſpiel, Arnold Földeſſys, Eugen Kerpelys und Paul Hermanns Cello-Kunſt eine tiefere Bedeutung für die ungariſche Muſikkultur gewonnen haben, gewährt ein impoſantes Bild von der intenſiven und weitgreifenden Muſikpflege der Hauptſtadt.

Das Geſamtbild der muſikaliſchen Kultur in Budapeſt iſt dasjenige eines emporſtrebenden muſikaliſchen Zentrums, das bewußt mit den Forderungen Rechnung trägt, die einerſeits von einem großen und anſpruchsvollen Publikum, andrerſeits von einem ganzen muſikbedürftigen Land an dieſen kulturellen Mittelpunkt geſtellt werden. Aber auch abgeſehen von dem Ergebnis, das Budapeſt als Muſikſtadt in der Reihe mitteleuropäiſcher Muſikzentralen zu leiſten berufen iſt, muß es ſtets betont werden, daß die Hauptſtadt Ungarns allmählich zur bewußten Trägerin einer anbrechenden neuen Muſikkultur, einer eigentümlichen und beſonderen, bisher nur in Umriſſen exiſtierenden (oder gar nur geplanten) ungariſchen Muſik heranreifen muß und bereits auf dem Wege iſt, das Haupt dieſer neuen Kultur zu werden.

Ernst Tobler (Zürich)

SCHWEIZERISCHE MUSIK DER GEGENWART

Wir haben heute keine – vielleicht „noch" keine – einheitliche, ausgeprägte Nationalmusik, wir haben aber Nationales in unserer heutigen schweizerischen Tonkunst, das sich auf eine, wenn auch weit gefaßte, Formel bringen läßt, und das somit Zeugnis ist einer geschlossenen engeren Kulturgemeinschaft.

Nicht immer, in jüngster Zeit besonders im Gefolge des Weltkrieges, ist die Einheitlichkeit der schweizerischen Kulturgemeinschaft genügend klar gesehen worden, und gelegentliche irredentistische Stimmen betonen in ihrer Argumentation gerade die kulturellen Verhältnisse. Der ungetrübte Blick jedoch hat den schweizerischen „Völkerbund im kleinen" stets als hohe Kulturaufgabe erkannt – als Aufgabe, denn er ist nicht von vorn herein eine fertige Gegebenheit: Deutsch-Schweizer, Welsch-Schweizer, Tessiner sind mehr als nur durch die Sprache verschieden, und wie auch innerhalb des deutsch-schweizerischen Gebietes die sprachliche Vielfältigkeit so bunt ist, daß sich der Oberwalliser und der Appenzeller zum Beispiel kaum verstehen, so liegt auch im Blut der Bewohner verschiedener Landschaften eine Eigenart, die – sagen wir etwa: im kleinen politischen Leben sich sehr fühlbar äußern kann, die aber einen urtümlichen Grund und eine krafterhaltende Bedeutung für das kulturelle Wachsen des Volkes besitzt.

Einheit der Mannigfaltigkeit – das ist das Leitmotiv des schweizerischen Nationalbewußtseins, das läßt sich auch in der Musik wiederfinden. Das einigende Band – es ist erwachsen im Lichte der Landschaft, der Berge, dieser Heimat, die der Schweizer nie vergessen kann, wenn er in fernem Lande weilt. Es ist zu finden im Temperament, das, ganz gewiß in unergründlichem genetischem Zusammenhang mit Landschaft und Klima, trotz aller Verschiedenheit der musikalischen Sprache als spezifisch schweizerisch immer wieder mehr oder weniger deutlich aus der schweizerischen Tonschöpfung erfühlt und erkannt wird.

In einem Aufsatz „Vom Schweizerischen in unserer Musik" in der Zeitschrift „Wissen und Leben" [1]) sieht Ernst Isler den Niederschlag des schweizerischen Temperaments in der Kunst im „Schlichten und Herben der Sprache und Farbenauftragung, in dem vielfach Verschlossenen, Zugeknöpften im Ausdruck und im stillen Humor der

[1]) Heft 20 des 16. Jahrgangs, 15. Sept. 1923, Zürich.

Betrachtung". So allgemein diese Formulierung ist, sie charakterisiert trefflich das, was wir aus unserer gegenwärtigen Tonkunst als nationalen Grundzug heraushören, haben wir nun ein welsches oder ein deutschschweizerisches Werk vor uns. Der Tessin hat bisher in der Kunstmusik noch kaum bedeutungsvoll mitgesprochen.

Eingehender, spezieller dürfen wir die Eigenheit schweizerischer Temperamentsfärbung – noch nicht – fassen. Dafür ist die Mannigfaltigkeit, wie angedeutet, zu groß; dafür ist aber auch unsere Musikgeschichte, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen Gründen zufolge, zu jung. Vergessen wir nicht: das halbe Jahrhundert eigentlich schweizerischer Musikgeschichte hat noch nicht den Mann hervorgebracht, der als überragender Führer die schweizerische Nationalmusik geschaffen und literaturmächtig in die Musikwelt gestellt hat. Letzten Endes ist es doch allein das große Genie, das die kulturwirkenden Kräfte in sich zusammenfassend und künstlerisch zum Ausdruck bringend, höchster Exponent seiner Epoche und zugleich weiterweisender Kulturschöpfer wird. Die kulturelle Konstellation der Schweiz scheint, verglichen mit andern Völkern, das Aufgehen eines solchen zusammenfassenden, überragenden Genius zu erschweren, der deshalb, weil er Universalität mit nationalem Geiste durchdringt, seine eigene Schule schafft und die nationale Kunst zu internationaler Bedeutung erhebt. Diesen Mann können wir erhoffen – wir haben ihn noch nicht, und deshalb kann das nationale Element in der schweizerischen Tonkunst heute nicht enger determiniert werden: es ist das Nationale im weitern Sinne, „der nationale Ausdruck des Völkischen in der Musik, das sich innerhalb der gesamten kultivierten Musik in besondrer Weise ausspricht", wie sich Walter Niemann („Die Musik der Gegenwart" S. 279) ausdrückt. Es ist aber noch nicht Nationalmusik.

Leichter ist es, ein Werk schweizerischer Provenienz über die Landesgrenzen hinaus stilistisch zu klassifizieren, als seine nationale Verwurzelung aufzudecken. Das führt auf ein weiteres wesentlich das Gesicht unserer Musik bestimmendes Moment: die Schweiz hat zu ihrem gutem Glück nie die regsten Wechselbeziehungen zu ihren drei Mutterkulturen aufgegeben, sie hat sich vor kultureller Isolation und Verarmung dadurch bewahrt und reichster Anregung – in fast fieberhaft gesteigertem Maße besonders als internationales Musiksammelbecken während der Kriegs- und der ersten Nachkriegsjahre – stets offen gehalten. So kompliziert und bereichert sich wiederum das Bild ihrer musikalischen Eigenart, indem unsere jungen produktiven Musiker auch im Ausland sich ihre Schule holen oder modifizieren, indem die ausländischen Strömungen

und Stilrichtungen auch in der Schweiz, wenn auch, wiederum dem schweizerischen Temperament entsprechend, nicht wahl- und nicht kritiklos, aufgenommen und amalgamiert werden – wer kennte nicht die vielfältigen starken Bande, die überhaupt in jeder kulturellen Beziehung die Schweiz in steter Wechselwirkung mit ihren Nachbarvölkern verbindet? Der welschen Musik von heute ist in ganz besonderm Maße französische Bindung eigen, aber ebenso weist auch die deutsch-schweizerische Produktion allenthalben über die nördlichen und östlichen Landesgrenzen hinaus.

Ein Trennendes freilich darf in seinem Einfluß auf die Physiognomie der heutigen schweizerischen Musik nicht unterschätzt werden, das aber in keiner Weise als wertbestimmendes Moment aufzufassen ist: die Schweiz hat den Weltkrieg nicht aktiv – oder sollen wir sagen: passiv? – mit eigenem Blute mitgemacht. In der künstlerischen Betätigung der allerjüngsten Zeit äußert sich dies in einer größern Ruhe, in einer mindern Lebhaftigkeit und Erhitzung im Ringen um Stile, um den Stil der Zukunft. Mehr Beschaulichkeit, Bedächtigkeit – alle die zuckenden Kulturauswirkungen mitzumachen, dazu fehlen gewisse Prämissen, und dieser Unterschied wird noch unterstrichen von der oben erwähnten eher zugeknöpften Eigenart des Temperaments, die sich in der Aufnahme fremder Kultureinflüsse jederzeit geltend machte. In hohem Maße symptomatisch hierfür war zum Beispiel die Zürcher Aufführung von Ernst Tollers „Masse Mensch" in diesem Frühjahr, die in der Regie nichts, in der Darstellung nicht sehr viel zu wünschen übrig ließ. Dennoch tat das Stück, im Gegensatz zu reichsdeutschen Aufführungen, keine rechte Wirkung: es fiel hier nicht auf den Boden, für den es geschrieben ist, auf den Boden politischer Höchstspannung und Zerrissenheit.

Überschauen wir die kurz skizzierten Faktoren, die wesentlich das Antlitz der zeitgenössischen Musik in der Schweiz bestimmen: die kulturelle Mannigfaltigkeit unseres Volkes, die engste geistige Bindung an die kulturführenden Nachbarvölker, die Jugendlichkeit und Traditionslosigkeit der schweizerischen Musik im historischen Sinn – dies als komplizierende Momente; dagegen dann als einheitliches Band eine Gemeinsamkeit der Temperamentsfärbung, die den Welsch-Schweizer so gut vom Franzosen, den Tessiner vom Italiener unterscheidet wie den Deutsch-Schweizer von seinem überrheinischen Nachbarn – national im engern Sinn kann unsere Tonkunst von heute nicht genannt werden. Gewiß lebt in der Schweiz reiches musikalisches Volksgut in alter, ungebrochener Ererbung. Nehmen wir das Volkslied, wie es in verschiedenen Landschaften, im Bernischen, im Appenzell, in der Innerschweiz heimisch

und bodenbeſtändig iſt, oder nehmen wir volkstümliche Tänze, die ebenfalls auf landſchaftlicher Scholle erwachſen, mit ihr verwachſen ſind. Da tritt uns echt nationales, will ſagen volkstümliches Material entgegen, das unverkennbare melodiſche, rhythmiſche, harmoniſche Eigenart aufweiſt. Dieſes Volksgut „der bewußt national empfundenen Muſik nicht nur dienſtbar zu machen, ſondern aus den Ergebniſſen neue äſthetiſche Kunſtgeſetze zu gewinnen" (Niemann), das wäre der Weg zur Nationalmuſik. Er iſt beſchritten worden, aber nicht über ein erſtes Stadium hinausgekommen. Wenn Hans Huber, der 1921 neunundſechzigjährig verſtorbene anerkannte Meiſter der ſchweizeriſchen Kunſtmuſik, der zugleich als erſter ſich allen muſikaliſchen Gattungen zugewandt hat, häufig das Volkslied motiviſch in ſeinen Werken heranzog, ſeine Siebente Symphonie, ein wohlgeſchautes Alpengemälde, die „Schweizeriſche" nannte, wenn er auch in der programmatiſchen Tell- und Böcklin-Symphonie nationale Tendenzen in ſtofflicher Hinſicht verrät, ſo iſt es bei dem erſten Schritt geblieben: das volkstümliche Gut hat in ihm keinen nationalen Stil zu ſchaffen vermocht, es wirkt noch als bewußte Entlehnung. Etwas weiter iſt Hermann Suter, der heutige Führer des Basler Muſiklebens, geſchritten. Seine „Schweizeriſche Symphonie" vertieft zwar die Einheit von Volkstümlichem und Künſtleriſch-Muſikaliſchem und erweitert den Ausdrucksbereich nach der Seite des Humors in ihrem Scherzo vom Berner „Burgerchrach", aber auch Suters Tonſprache kann nicht im engern Sinne national genannt werden. Das nationalſte Geſicht zeigt, auch ohne Verwendung vorgebildeten volkstümlichen Materials, das Schaffen des Berner Kapellmeiſters Fritz Brun; das Herbe, Knorrige ſeiner muſikaliſchen Sprache, wie es ſich zum Beiſpiel in ſeiner Dritten Symphonie in d-moll kraftvoll äußert, iſt tief verwurzelt in einem unverfälſchten, kompromißloſen ſchweizeriſchen Temperament. Durch ſeine glückliche Miſchung von Germaniſchem und Romaniſchem, ein muſikaliſcher Abkömmling zugleich von Richard Strauß und Hector Berlioz, dokumentiert ſich Volkmar Andreae, der vielſeitige Leiter des Zürcher Muſiklebens, als Schweizer im weiteren Sinn; im engeren Sinne national gibt er ſich in einigen ſeiner Lieder und Männerchöre – Beiſpiel: der a cappella-Chor „Haarus".

Es iſt ein typiſcher Zug der Schweizer Art, daß ſie ſich künſtleriſch – die Literatur lehrt es wie die Muſik – am erfolgreichſten der Epik (Symphonik, Kammermuſik), der Idyllik, Balladik und der Lyrik (Liedkompoſition) als den ihr adäquateſten Ausdrucksgattungen zugewendet hat und ſtets noch zuwendet. Die Werke der genannten Tonſchöpfer bezeugen das; ihnen reihen ſich der bewegliche Joſef Lauber als

phantasiebegabter Symphoniker, als Liedkomponisten heimatlicher Klänge vor allem Friedrich Niggli in Zürich, Gustave Doret in Paris und Emile Jaques-Dalcroze in Genf an.

Es scheint aber ebenso ein typischer Zug der Schweizer Art zu sein, daß sie auf dramatischem Gebiet – wiederum sowohl in der Dichtung als in der Musik – nicht mit gleichwertigen Leistungen hat hervortreten können. Wir haben Opern von Schweizer Tonkünstlern, aber wir haben keine schweizerische Oper. Hans Hubers „Simplicius", „Die schöne Bellinda", Volkmar Andreaes „William Ratcliff" und sein in diesen Junitagen in Dresden uraufgeführter Neuling „Die Abenteuer des Casanova" zeigen keine nationalen Prätensionen, und Gustave Dorets „Armaillis" und „Der Zwerg vom Haslital", im Stoff heimatlich orientiert, bedeuten tastende Versuche.

Eigentümlicher. selbständiger hat sich das nationale Bewußtsein dramatisch-lyrisch ausgedrückt in der Festspielkomposition. Das Festspiel hat in der Schweiz künstlerische Vollwertigkeit erlangt, es ist zugleich von allen musikalischen Äußerungen am weitesten vorgeschritten in der Richtung auf nationale Musik im dargelegten Sinne, und Stücke wie „Davel" von René Morax-Gustave Doret, „La Fête de la Jeunesse et de la Joie" von Jaques Dalcroze oder Hermann Suters „Riehener Festspiel", denen sich neuestens noch Werner Wehrlis Aarauer Festspielmusik „Die Schweizer" angliedert, zwingen zum Aufhorchen und halten den Gedanken einer schweizerischen Nationalmusik lebendig.

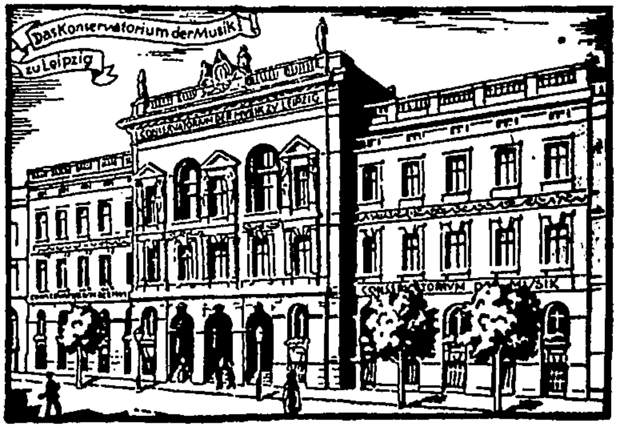
In einem gewissen Betracht aber ist all dies Musik von gestern. Kulturkräfte drängen und brodeln, Stiltendenzen und -strömungen in der Kunst kreuzen, verschlingen und verknäueln sich, alles erscheint als Vergehen, als Werden, aber nicht als Sein. Richard Strauß war vorgestern aufwühlender Neuerer, heute ist er Klassiker. Alles ist in hochgespannt suchender, hoffender Bewegung, deren Richtung und deren Ziel zu erkennen aber ist fast übermenschlich schwer. Und wenn es der starke Kulturinstinkt erfühlt, er kann es nicht nennen. Heiße Hoffnung hebt heute diesen auf den Schild, morgen jenen. Das Beständigste in unserer heutigen Kultur ist die Sehnsucht, die Zuversicht nach etwas Neuem Großem, eine Sehnsucht, die sich in der Tonkunst hier nach Mozart, nach Händel, da nach religiöser Musik, dort wiederum nach nationaler Selbstbesinnung und Einkehr heilsuchend hinwendet, nachdem der unheimlich triumphale Aufstieg des Musiktechnischen von seiner berauschenden Macht merklich einbüßt.

Auch in der Schweiz spielen sich die Stilkämpfe ab, wenn auch weniger erregt und wesentlich als Ringwellenschlag, dessen Zentrum im Auslande liegt. Auch unsere jüngsten Schaffenden zeigen einen Zug zum Übernationalen, der sehr häufig seine ganz bestimmte Schule erkennen läßt (Schönberg, Busoni, Debussy); auch aus ihrem Schaffen jedoch guckt, je wesentlicher sie als Musikerpersönlichkeiten sind, oft unbewußt das Nationale im weitern Sinne, das Schweizerische des Temperaments hervor, und es wäre nach dem Gesagten garnicht verwunderlich, wenn dereinst die Zeit ihrer besten Reife sich auch bewußt dem Nationalen als wertvoll bereicherndem Element der Kunst noch mehr zuwenden würde. Denn, trügen nicht die Anzeichen, so drängt die heutige Tonkunst wieder der Einfachheit entgegen. Soll diese Einfachheit wesenhaft sein, so ist sie nicht anders zu denken als auf gutem nationalem Fundus.

Die am meisten versprechenden Talente der jüngern Tonkünstlergeneration bewegen sich vornehmlich auf kammermusikalischem, teilweise symphonischem Boden: der schwerblütige Zürcher Walter Schultheß hat außer mit einigen Liedern besonders mit einem Concertino für Violine und Orchester die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, hinter Reinhold Laquais grüblerischer Tonsprache ist sein Lehrer Busoni zu spüren, und der Genfer Frank Martin ist zu wiederholten Malen an Schweizerischen Tonkünstlerfesten mit Orchester- und Kammerwerken bemerkenswert hervorgetreten. Karl Heinrich David zeichnet neben der Formgewandtheit eine gefällige Liebenswürdigkeit der Erfindung aus; am meisten bewußt-national aber gibt sich unter den Jüngeren der Aarauer Werner Wehrli, der in seinem Einakter „Das heiße Eisen" mit Geschick zu einem Lustspiel des Hans Sachs gegriffen hat und in seinen neueren Orchester- und Kammerstücken auch französische Einflüsse zeigt.

Eine Sonderstellung in der Betrachtung der Physiognomie der schweizerischen Musik von heute kommt Othmar S ch o e ck zu, ihm, der als das zweiffellos stärkste unter den jüngern Talenten am meisten eigene Physiognomie trägt. Er hat sich mit seinen anderthalbhundert Liedern in der Nachfolge und Weiterführung Hugo Wolfs einen Platz in der Geschichte der begleiteten Liedlyrik gesichert, er hat in seiner Oper „Don Ranudo" (1919) als genialer Melodiker in fast mozartischem Sinne überrascht, mit seiner „Venus" (1922) sich zwar erheblich „modernisiert", aber durchaus im Sinne ehrlicher Klarheit und Vertiefung; er hat ferner in seiner „Elegie" einen durch Stimmungskraft tief eindringenden Liederzyklus geschaffen, dem soeben am Frankfurter Tonkünstlerfest ein Gegenstück in der Vertonung von Gottfried Kellers „Gaselen" zur Seite trat.

In Othmar Schoeck iſt der Schweiz am eheſten der Mann erwachſen, der ſich einen eigenen, ſelbſtändigen und weſenhaften Stil geformt hat und ſtets noch weiter formt – doch, eingereiht in unſer Problem Schweizeriſcher Muſik: ſeine Tonſprache weiſt ſozuſagen keinen nationalen Wortſchatz auf, ſeine Muſe hat ihn nicht zum Schöpfer der ſchweizeriſchen Nationalmuſik beſtimmt. Wir bedauern das nicht, denn das will wohl heißen: ihre Zeit iſt heute nicht da, und anderſeits verleugnet auch Schoeck in der geſunden Ehrlichkeit ſeiner Muſik nirgends den Schweizer.



Konservatorium der Musik zu Leipzig

Direktion Prof. Max Pauer / Schülerbesuch z. Z. 400 Deutsche und 100 Ausländer / Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst / Der Unterricht erstreckt sich auf alle Gebiete der Musik als Wissenschaft und Kunst / Schriftliche Anmeldungen jederzeit / Aufnahmeprüfungen für das Winter-Semester am 15., 16. und 17. September 1924, vormittags von 9–1 Uhr
Prospekte werden bereitwilligst kostenlos zugestellt

Während der Ferien z. Herbstmustermesse 1924

Neu-Eröffnung

Musik-Meßhaus Konservatorium Leipzig

Mustermesse für Musik-Instrumente und Musik-Verlag, Grassistraße 8

Elektr. Bahn Linie 1 / Autobus-Verkehr Hauptbahnhof-Augustusplatz-Königsplatz-Konservatorium u. zurück.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN, BERLIN-CHARLOTTENBURG 2

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats. • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 • Postscheck-Konto Berlin 102166 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter • Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12** • Fernruf: Bismarck 1025 • Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten • Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr | Berlin, am 1. Oktober 1924 | Heft 3

INHALT:

Egon Wellesz (Wien)

EPILEGOMENA ZUR ALKESTIS

I.

Für den Künſtler bedeutet es ſtets eine heikle Aufgabe, wenn er über Sinn und Ziel des eigenen Schaffens ausſagen ſoll. Iſt er doch – tätig, nicht beſchauend – am wenigſten befähigt, Wert oder Unwert der eigenen Leiſtung zu erkennen. Er vermag nur anzudeuten, was er angeſtrebt hat, als er dies oder jenes ſchuf. Aber gerade da muß er fürchten, mißverſtanden zu werden. Denn jede Äußerung bedeutet: verſtandesmäßig Rechenſchaft über innere Erlebniſſe abzugeben, die triebhaft zur Geſtaltung drängten, und demgemäß kann eine ſolche Äußerung leicht den Anſchein erwecken, als ob ein Werk, das einer jäh aufblitzenden Inſpiration ſeinen Urſprung dankt, Ergebnis einer bewußten Erwägung wäre. Und doch läßt ſich nicht leugnen, daß auch bei dem inſpirierteſten Schaffen ſtets der abwägende Verſtand obwaltet, der ſondert und bindet, auflöſt und formt. Und es wird bei einem reifen Kunſtwerk kaum möglich ſein, die Grenzen zu ziehen, wo die Inſpiration endet und wo die verſtandesmäßige Arbeit beginnt.

Vollends bei einem dramatiſchen Werk kompliziert ſich dieſer Prozeß dahin, daß das Schöpferiſche ſich nicht allein in der Sphäre des Muſikaliſchen abſpielt, ſondern in jener noch geheimnisvolleren Annäherung und Verſchmelzung einer vorhandenen poetiſchen Geſtaltung mit einer, vorerſt noch erahnten, umrißhaft fühlbaren Tonvorſtellung. Dieſe Bindung eines Weſenhaften mit einem erſt ſich Bildenden zu einer neuen, untrennbaren Einheit ſtellt den produktiven Moment im höchſten Sinne dar, der für das Geſchick des zu ſchaffenden Werkes entſcheidend iſt. Bevor der Komponiſt daran geht, einen von ihm gewählten Stoff in Muſik zu ſetzen, muß ihm, ſo ſcheint es mir, das ganze Werk in einem einzigen Augenblick von faſt unerträglicher geiſtiger Helle erkennbar werden. Es tritt aus ihm heraus und wird ihm, ſeiner Willkür völlig entrückt, ſichtbar wie eine Architektur. Alles, was nachher geſchieht, iſt nichts, als ein mehr oder minder geglücktes Aufzeichnen des in dieſem e i n e n Moment Geſtalteten.

2.

Mit dieſen Bemerkungen, die etwas Allgemeines umzirken, dürfte aber auch ein Weſentliches über das Werk, von dem hier die Rede iſt, ausgeſagt ſein. Nicht die Schönheit einer Szene, nicht die dramatiſche Spannung einzelner Momente waren es,

die letzten Endes dazu drängten, den kostbaren Stoff zu erneuern. So sehr mich das griechische Drama anzog, fühlte ich in manchen Szenen das allzu Zeitbedingte. Und selbst das jugendliche Genie des Dichters, der es unternommen hatte, das Drama unserer Zeit wiederzugeben, vermochte nicht das Problematische des Euripideischen Schlusses zu tilgen, da das dramatische Geschehen die Handlung so sehr ins Reich des Traums und der Mysterien hinaufgehoben hatte, daß die Entspannung einer Lösung durch das Wort widerstrebte. Erst als mir in einem jener Momente, von denen ich sprach, der alte Mythos von Alkestis hindurchwirkend durch die Gestalten des Dramas lebendig wurde, nahm die Handlung, losgelöst von allem schmückenden und verbindenden Detail jenen einfachen Kontur an, der dem ursprünglichen kultischen Drama zu grunde gelegen sein mußte. Dieser einfache Aufbau enträt der psychologischen Verknüpfung und Motivierung. Hart und unverbunden fügen sich die Szenen aneinander, jede für sich eine geschlossene Einheit bildend. Zwei Mächte walten: das Schicksal und die Tat, welche gegen das Schicksal gesetzt ist; und durchleuchtet ist das Drama von einer Idee, um derentwillen die Tat geschieht, und diese bewirkt das Wunder der Verwandlung. In gewaltigem Aufschwung wachsen die Charaktere über sich hinaus, und sich aufbäumend gegen das blinde Walten des Geschicks erfüllen sie das innerste Geheimnis ihres Wesens; es schweben mir jene tiefen Worte Hölderlins vor, in denen Hyperion dieses Unsagbare des Über-sich-hinaus-Strebens gedanklich zu binden wußte:

„Das gibt das süße schwärmerische Gefühl der Kraft, daß sie nicht ausströmt wie sie will, das eben macht die schönen Träume von Unsterblichkeit und all die holden und die kolossalischen Phantome, die den Menschen tausendfach entzücken, das schafft dem Menschen sein Elysium und seine Götter, daß seines Lebens Linie nicht gerad ausgeht, daß er nicht hinfährt wie ein Pfeil, und eine fremde Macht dem Fliehenden in den Weg sich wirft. Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte, stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände."

3.

Admet, der König, ist dem Tode bestimmt und muß sterben, wenn nicht ein Anderer freiwillig sich selbst zum Opfer für ihn bringt. Und da ist es nicht sein greiser Vater, nicht seine Freunde sind es, sondern sein junges Weib Alkestis, die die Tat auf sich nimmt und für Admet, nicht den Gatten, sondern den König, stirbt. Und dieser empfängt das Opfer in dem Geiste, in dem es gebracht ist: als Opfergabe, um den

König zu retten. Und als Herakles, jung und tatendurſtig in den Palaſt tritt, der noch die Tote birgt, Gaſtfreundſchaft fordernd, bezwingt Admet ſeinen Schmerz vor ihm, und nimmt ihn mit wahrhaft königlicher Geſte auf. Und erſt durch einen alten Sklaven erfährt Herakles, der mit ſeinen Gefährten in überſchäumender Lebensluſt gezecht hat, vom Leid des Königs. Da fällt mit Eins alle Trunkenheit von ihm und an der Größe Admets wächſt er über ſich hinaus, wandelt ſich zum jungen Gott, der mit dem Tode ringen will, um dem Gaſtfreund die Gattin wiederzubringen. Und er kehrt wieder mit einer Verhüllten, leblos Schweigenden, und Admet kann es nicht faſſen und hält Alles für grauenhaften Trug, bis der Anblick der Kinder Leben in die Erſtarrte bringt und Alkeſtis, neu erwachend, dem Gatten wiedergegeben iſt. Und alle preiſen in einem Päan die Tat des Herakles.

Dies der dramatiſche Kern, der ſich aus der Umdichtung Hofmannsthals herausſchälen läßt, die, wie es in der außerordentlichen Studie Rudolf Borchardts über deſſen „Alkeſtis" heißt, am antiken Mythos weiterzudichten da begonnen hatte, wo Euripides, nicht wo Wieland und nicht wo Herder ihn gelaſſen hatten. „Bezeichnet nun der Titel das Stück als freie Übertragung der Euripideiſchen Alkeſtis, ſo bedarf es nach einem Blicke weiter keines Wortes dafür, daß dies Gedicht von Griechen unabhängiger iſt, als noch das originalſte des Plautus. Was man darin allenfalls Überſetzung nennen kann und beſſer als freieſte Nachſchöpfung bewundern wird, iſt im Sinne des dramatiſchen Ganzen und als Hebelwert für den dramatiſchen Vorgang, wie wenigſtens Euripides ihn konſtruiert hatte, denaturiert, deſtruiert und ganz friſch verwandt. Was immer noch aus dem Geiſt des überkommenen Werkes heraus zu ſeiner Viviſizierung und Reſtaurierung neu erfunden iſt, beſchränkt ſich auf ein Mindeſtes. Dagegen, was wider die euripideiſche Alkeſtis aufs bewußteſte ſtreitet, ſie aufzuheben und zu erſetzen beſtimmt war, füllt im Grunde die ganze Schöpfung aus."

So wunderbar Hofmannsthal die Geſtalt des Admet zu erhöhen wußte, der in ſein Königtum wie in einen Purpurmantel eingehüllt iſt, ſo rein Alkeſtis gegen den dunkeln Hintergrund ſich abhebt als das Weib, das einer großen Tat fähig iſt, ſich ſelbſt zum Opfer für den König zu bringen, ſo groß die Geſtalt des Herakles emporwächſt und vor unſeren Augen zum jungen Gott wird (galt doch den Griechen der jugendliche Herakles als eine der Verwandlungen des Dionyſos); den rationaliſtiſchen und dabei myſtiſch ſich geberdenden Schluß des Euripides konnte auch er nur mildern, aber nicht völlig beſeitigen, und darin dürfte auch der Grund zu ſuchen ſein, warum

der Dichter sein genialisches Jugendwerk, das kurz nach dem „Tor und Tod" entstand, und von dem er nur 1899 ein Fragment veröffentlicht hatte, sechzehn Jahre lang verschlossen hielt. Hier, wo Alkestis vom Tode zum Leben zurückkehrt, ist eine jener wenigen, aber umso ergreifenderen Situationen, wie man sie hier und dort bei Shakespeare und den anderen großen Dramatikern antrifft, wo das Wort versagt und nur der Ton das Unsägliche auszudrücken vermag. Euripides, der dem erschütterten Admet die Rückgekehrte als stummes Geschenk übergibt, geht einer wirklichen Lösung aus dem Wege. Aber es mußte auch vermieden werden, „jene einmalige Hingebungstat äußerster Selbstweihe an die Gemeinschaft" das – im Sinne eines archaischen Mythos – von den Göttern geforderte Menschenopfer nicht ins Sentimentale umzubiegen, indem ich der Aussprache der Gatten in der ergreifenden Sterbeszene eine erneute in der Szene des Erwachens vom Tode hätte folgen lassen. Aus dieser Erwägung formte sich mir beim Erscheinen der Kinder, die gleichsam sichtbar die Brücke vom Tode zum Leben bilden, jener Gesang ohne Worte, durch den sich die Seele Alkestens von der Übermacht des Erlebnisses zu befreien sucht, bis sie, völlig erwacht, den Namen ihres Gatten stammelt und in dem kurzen Ineinandersingen Beider sich die Vereinigung zu neuem Leben vollzieht. Aber auch hier durfte die Handlung nicht stille stehen, sondern hatte sich der Gestalt des Herakles zuzuwenden, dessen Tat das Schicksal überwand, mit dessen Lobpreisung erst das Drama seinen Abschluß findet.

Es ist wohl überflüssig darauf hinzuweisen, daß von der darstellerischen Begabung der Sängerin der Alkestis hier Alles abhängt. Sie muß von statuenhafter Ruhe zu Beginn der Szene sein, dann beim Anblick der Kinder aus der Erstarrung erwachend, in sich zusammenbrechen und langsam ins Leben zurückkehren und aus der tiefsten Erschütterung jenen Gesang beginnen, der wie ein Seufzen anhebend, sich zum hellsten Jubel steigert.

Auch abgesehen von der Änderung des Schlusses wird man bei einem Vergleich des im „Hesperus" veröffentlichten Dramas mit der für die Opernbühne bestimmten Fassung einige einschneidende Veränderungen bemerken, die im Einverständnis mit dem Dichter durchgeführt sind. Sie alle sollen eine möglichst einheitliche Führung des dramatischen Verlaufes bewirken. So entfällt gleich eingangs die Szene zwischen Apoll und Tod, dann ist die ausgedehnte Szene der alten Sklavin, die von Alkestens Sterben berichtet, bis auf einen kleinen, für das Verständnis der Handlung notwendigen Rest eliminiert. Als retardierendes Moment wurde auch die Gestalt des kleinen Eumelos

empfunden, dessen Figur leicht der herben Fügung des Dramas einen sentimentalen Beigeschmack beimischen kann. Mit voller Absicht habe ich auch die Szene zwischen Admet und seinem greisen Vater entfernt, jene Szene des Euripides, durch die die Gestalt des Admet als eines Schwächlings auf uns gekommen ist, und von der vor allem gilt, was Borchardt über die attische Tragödie im Allgemeinen sagt, daß in dem Abgrund von Revolution und Zerstörung des siebenten und sechsten Jahrhunderts „das alt-griechische Gestaltenerbe Seele und Sphäre und Sinn eingebüßt hat."

Diese Ausführungen werden vielleicht eine Rechtfertigung erübrigen, welche Beweggründe den Autor der neuen Alkestis veranlaßt haben, einen Stoff zu wählen, den eine Meisterhand vor ein und einem halben Jahrhundert geformt hatte. Es kam ihm nicht darauf an, zu einem schon bestehenden Vorwurf eine neue Musik zu schreiben, sondern es galt, einem der wenigen großen und ewigen Stoffe der Weltliteratur eine Fassung zu geben, die ihn für unsere Zeit von Neuem lebendig machen könnte. Es durfte sich daher nicht darum handeln, zu einer gegebenen Dichtung eine dramatische Musik zu schreiben, sondern den dramatischen Stoff so zu formen, daß die besondere Bindung von Wort und Ton ihm jenen Aspekt zu geben vermöchte, der dem Autor vorschwebte, als ihm der Mythos von Alkestis zur Gestalt wurde.

4.

Die Problemstellung – wenn man von einer solchen reden darf – ist demnach eine rein dramatische, und wenn im Musikalischen eine Aufgabe zu lösen war, so lag sie darin, das richtige Maß der Proportionen zu finden. Der Dichter der neuen Alkestis öffnete dem Musiker drei Stellen im Gefüge der Szenen, an denen sich dieser breiter entfalten konnte: die Chöre nach dem Tode der Alkestis boten den Anlaß, die Musik zu einem breitangelegten Trauerzeremoniell zu schreiben. Der Gesang des trunkenen Herakles regte dazu an, diese Szene zu einer Orgie auszugestalten, bei der Herakles, begleitet von einer Schar von Chorybanten im Palast im Übermaß zecht, und ergab einen willkommenen Kontrast zu den vorangehenden und nachfolgenden Szenen. Die Lücke zwischen dem Abgang des Herakles, der sich anschickt, dem Tod die Beute zu entreißen, und der Rückkehr des Admet von der Bestattung, verlangte nach einer Ausfüllung durch ein Orchesterzwischenspiel bei offener Szene. So ergab sich eine Dreiteilung des Stoffes: die Szenen um das Sterben der Alkestis, die Szenen um Herakles und die Szenen um die Rückkehr der Alkestis. Sie erforderte vom

Musiker äußerste Gebundenheit, ein stetes Abwägen der einzelnen Teile im Verhältnis zum Ganzen, und eine Diktion, die es zu versuchen hatte, den herben Kontur der Dichtung musikalisch nachzuformen. Wie die Dichtung von strenger Gedrängtheit ist und die Metapher nicht rhetorisch dasteht, sondern organisch lebt, so durfte auch die Musik kein überflüssiges Detail aufnehmen und sich nicht an den Klang und den Rausch verlieren. Daß dieses Vorgehen in einer Epoche, die am Musiker das Spielerische, fast Journalistische der Begabung zu oberst wertet und als musikantisch bezeichnet, die den Begriff dafür verloren hat, was es heißt, einen Entwurf langsam reifen zu lassen und so lange vorzunehmen, bis er die präziseste Gestalt angenommen hat, mißverstanden, und als allzu intellektuell bezeichnet werden muß, ist leicht begreiflich; dies darf aber nicht davon abhalten, den zurecht erkannten Weg fortzuschreiten. Wenn ich gestehen soll, welches Vorbild ich vor Augen hatte, als ich die Alkestis schrieb, so möge man es mir nicht als Paradoxon ansehen, wenn ich Hölderlin nenne. Aber man wird mich verstehen, wenn ich auf den Vers dieses Dichters hinweise, der die gleiche harte Fügung aufweist, wie der des Pindar, wo jedes Wort gefaßt und unverbunden neben dem anderen steht. Nirgends fließt der Rhythmus als ein Gegebenes hin, sondern staut sich an eingekeilten Worten, doppelt kraftvoll dann losströmend. Und mehr als eine längere Beschreibung, die doch nur schemenhaft das Angedeutete sinnfällig zu machen imstande wäre, dürfte das Gesagte erhellen, wenn ich einige Zeilen, etwa aus dem „Chiron" hinsetze:

Und bei mir
Das wilde Fest entzaubernd, das traur'ge zog
Der Halbgott, Zeus Knecht, ein, der gerade Mann.

oder vollends aus der Übertragung einer der Oden Pindars:

Was aber nicht geliebt hat
Zeus, stößt sich an der Stimme
Der Pieriden, der singenden,
Auf Erden und im Meer, im unbezähmbaren.

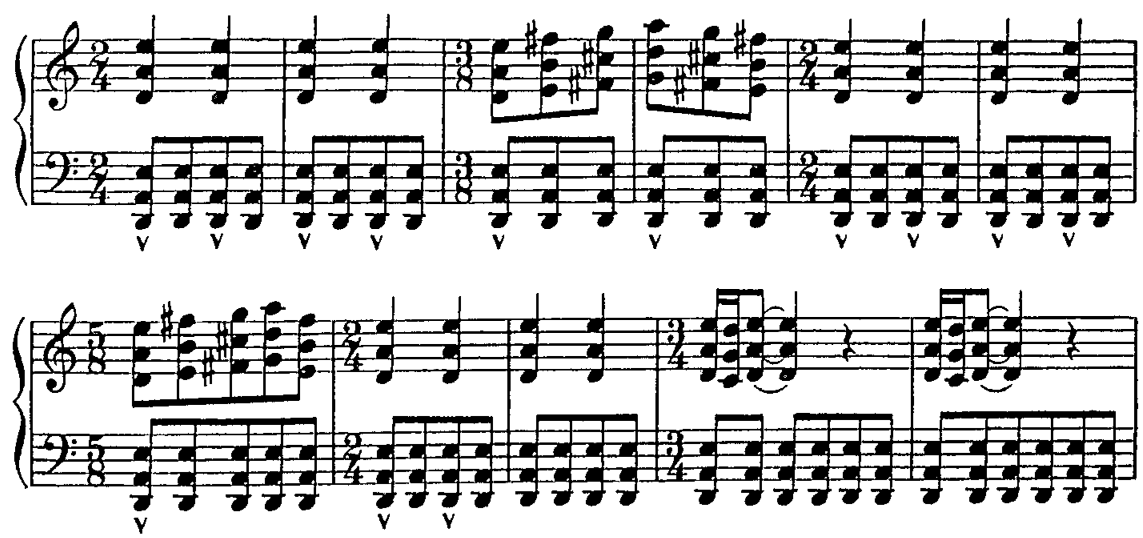
oder:

Der Reichtum weitvermögend,
Wenn einer, mit Tugend gemischt mit reiner, ein sterblicher Mann,
Vom Schicksal gegeben, ihn aufzieht,
Zum vielgeliebten Geleiter.

und diesen Versen einige Takte gegenüberstelle, in denen eine gleiche Absicht im Musikalischen obwaltet, wie dort im Dichterischen; das eine Beispiel dem Trauerzeremoniell um Alkestis entnommen:



das andere dem orgiastischen Singen des Herakles:



Durch die Stauung des Rhythmus gewinnt der einzelne Takt erhöhte Intensität, um sich dennoch, und umso bedeutsamer, der Totalität der Phrase einzuordnen. Alle anderen Mittel der Komposition, die Führung der Stimmen und ihr Zusammenklang, die Behandlung des Orchesters, sie alle gehören so sehr zum Handwerklichen, daß der Autor am besten tut, von ihnen zu schweigen. Denn es sind Mittel im Dienste eines höheren Zweckes und je stärker sich der Musiker als Schöpfer eines dramatischen Kunstwerkes empfindet, das über ein Heute hinaus zu einem Publikum sprechen soll, desto geringere Bedeutung wird er all den Dingen beilegen, von denen die Exegesen voll

find, weil es deren Aufgabe nicht fein kann, am Einmaligen des Kunftwerks Halt zu machen, fondern zwifchen Werk und Werk Brücke zu fchlagen, und das Generelle hervorzuheben.

Der Künftler aber fühlt fich einem Einmaligen, nie mehr Wiederkehrenden gegenüber, dem er die in feiner Macht ftehende Geftalt zu geben hat, und wird nur ein Ziel kennen: feine Vifion in klarfter und eindringlichfter Weife zu realifieren. Und nichts wird ihm dabei mehr zu Hilfe kommen als die Deutlichkeit der Szene, die Ausdruckskraft der Geberde, der vollkommene Zufammenklang von Gefang, Orchefter und Bewegung. Aber auch diefe Fragen dürfen, fo fcheint es mir, vom Autor nicht abftrakt behandelt werden.

Er wird es der Realifierung feiner Abfichten überlaffen müffen, nachzuprüfen, inwieweit er es vermocht hat dazu beizutragen, jener glücklichen Verbindung von Mufik und Szene wieder näherzukommen, durch welche die Oper als Gattung in früheren Zeiten zu folch einzigartiger Bedeutung fich erhoben hatte – gleichermaßen mit höchfter Kunft menfchliche Schickfale darftellend und dennoch das Gefchehen völlig in die Sphäre des Allgemeinen erhebend.

Rudolf Cahn-Speyer (Berlin)

HAT DIE OPER EINE ZUKUNFT?

Die Frage nach der Lebensfähigkeit der Oper kann unter zwei Gesichtspunkten gestellt werden: in Bezug auf die wirtschaftliche Rentabilität, also die finanzielle Existenzfähigkeit von Opernhäusern, und in Bezug auf das Entstehen neuer Werke, welche die Annahme einer Weiterentwicklung der Oper als Kunstgattung rechtfertigen. Im Nachfolgenden soll nur der zweite Gesichtspunkt in Betracht gezogen werden. Den ersten darf man – bei aller Wichtigkeit für die praktische Betätigung unseres Kunstlebens – in einem höheren Sinne als unerheblich ansehen. Es ist noch nicht vorgekommen, daß für eine Kunstform, die von innen heraus lebensfähig war, die materiellen Existenzmittel auf die Dauer gefehlt hätten. Somit wird mit der Entscheidung der zweiten Frage auch die erste prinzipiell mitentschieden, und es ist dann nur noch Sache technischer Erwägung und Berechnung, in welcher Weise diese Entscheidung am zweckmäßigsten praktische Gestalt gewinnt.

In den letzten Jahren ist die Lebensfähigkeit der Oper von verschiedenen ernsthaften Seiten angezweifelt worden, und zwar sind es, so weit ich sehen kann, vier Gründe, die man dafür geltend gemacht hat, daß diese Lebensfähigkeit nicht mehr vorhanden sei:

1) Es werden keine Werke mehr geschaffen, die sich dauernd auf dem Spielplan halten können;

2) In den letzten Jahrzehnten sind unverhältnismäßig wenig Werke von wirklicher künstlerischer Bedeutung geschaffen worden;

3) Die Oper ist aus sozialen Bedingungen und Voraussetzungen entstanden, die nicht mehr vorhanden sind;

4) Die Erkenntnis davon, daß die Oper eine unreine und daher relativ nicht wertvolle Kunstgattung sei, hat sich durchgesetzt, insbesondere bei den Komponisten, welche deshalb keine Opern mehr schreiben.

Diese Gründe sollen im Folgenden einer Prüfung unterzogen werden.

I.

Wenn man von der geringen Zahl der Opern, die sich aus der Produktion der letzten Jahrzehnte auf dem Spielplan erhalten haben, auf die verminderte Lebensfähigkeit

der Gattung schließen will, so hat das zur Voraussetzung, daß zu irgend einer anderen Zeit die durchschnittliche Lebensdauer der Opern größer gewesen sei, als heute, oder daß doch eine relativ größere Zahl davon sich längerer Pflege auf den Bühnen erfreut habe.

Als die Blütezeit im Sinne derjenigen, welche die gegenwärtige Lebensfähigkeit der Oper anzweifeln, gilt unbestritten das 18. Jahrhundert. Man könnte geltend machen, daß von den ungezählten Opern, die in dieser Zeit geschaffen worden sind, kaum ein Dutzend sich heute noch auf unseren Bühnen hält. Diese Feststellung ist aber nur scheinbar ein Argument, denn wir würden damit zum Vergleich mit den neuen Werken, die seit etwa 40–50 Jahren entstanden sind, von den Opern des 18. Jahrhunderts eine Lebensdauer von 150 Jahren und darüber verlangen. Wir müssen also, um vergleichbare Größen zugrunde zu legen, fragen, wie viele Werke des 18. Jahrhunderts sich 40–50 Jahre lang auf der Bühne erhalten haben.

Da ergibt sich denn die Tatsache, daß es nur außerordentlich wenige Werke gewesen sind. Einige der Opern von Gluck und Mozart, einzelne Opern von Hasse, Pergolesis „Serva padrona", und, in das 17. Jahrhundert zurückgreifend, einige Opern von Lully – das dürfte die ganze Ausbeute sein. Daran wird nichts Wesentliches geändert, wenn diese Liste noch um einzelne Opern erweitert würde, die hier vielleicht übersehen sind.

Es seien zum Vergleich folgende Werke der letzten Jahrzehnte aufgezählt, die 20–50 Jahre lang sich ständig auf der Bühne des In- oder Auslandes erhalten haben: „Carmen" (1875); „Samson und Dalila" (1877); „Eugen Onegin" (1878); „Cavalleria rusticana" (1890); „Bajazzo" (1892); Hunperdincks „Hänsel und Gretel" (1893); Kienzls „Evangelimann" (1895); „Boris Godunow" (1896); Puccinis „Bohème" (1896), „Tosca" (1900) und „Madame Butterfly" (1904); Debussys „Pélléas et Mélisande" (1902); „Tiefland" (1903); „Salome" (1905). Vielleicht könnte man noch einige andere Opern hierher rechnen, wie Kloses „Ilsebill" (1903), die in Süddeutschland und in der Schweiz immer wieder aufgeführt wird, oder Massenets „Manon Lescaut" (1884), Charpentiers „Louise" (1900) in Frankreich – aber es sollte nur das Unbestreitbare genannt werden. Es ist immerhin eine relativ stattliche Zahl von Opern, die zahlenmäßig – auf die Frage der Qualität soll erst im nächsten Abschnitt eingegangen werden – mit dem repertoire-beständigen Ertrag des 18. Jahrhunderts durchaus vergleichbar ist, namentlich, wenn man bedenkt, daß es sich dort nicht um den Ertrag von fünfzig, sondern von mehr als hundert Jahren handelt, und um eine Zeit, in

welcher die absolute Zahl der geschaffenen Opern ungleich größer war als heute in vergleichbaren Zeitabschnitten. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Überdies ist die aufgeführte Liste von Opern der letzten Jahrzehnte eher zu klein, als zu groß. So ist z. B. von den Werken Wagners und Verdis abgesehen worden, denn wenn sie zum Teil mit ihrer Entstehungszeit in den betrachteten Zeitraum hineinfallen, so kann man sie doch nur chronologisch dem Schaffen der Gegenwart zurechnen. Trotz ihres gewaltigen Einflusses auf die Folgezeit sind sie doch wohl als Abschluß einer früheren, und nicht als Beginn der gegenwärtigen Epoche zu betrachten. Diese Auffassung kann man zwar nur mit Einschränkung vertreten; indessen sollte eben hier nach dem Grundsatze „in dubio minus" verfahren werden, um die Beweiskraft der gegebenen Aufzählung nicht durch die Aufnahme von Werken zu beeinträchtigen, deren Zugehörigkeit angezweifelt werden kann.

Es wird bei dieser Aufzählung auffallen, daß sehr wenige deutsche Opern dabei sind. Das steht durchaus im Einklang mit den nationalen Produktionsverhältnissen früherer Epochen. Im 18. Jahrhundert stehen den unzähligen italienischen und französischen Komponisten nur einige wenige Deutsche gegenüber, deren Opern in weiteren Kreisen Bedeutung erlangt haben, und als die Welt von den Werken Rossinis, Bellinis, Donizettis, Cherubinis, Spontinis, Aubers, usw. widerhallte, hatte Deutschland nur einige wenige allgemein anerkannte Opern von Weber, Marschner, Spohr, und allenfalls von Peter Winter und Joseph Weigl aufzuweisen, neben „Fidelio". Meyerbeer kann man füglich den deutschen Komponisten nicht zurechnen, und die Spielopern von Lortzing, Nicolai und Flotow sind numerisch durch die Werke der Opéra comique weit übertroffen. Ist auch die Zahl der anführbaren deutschen Namen relativ groß, so ist ihre Fruchtbarkeit an vielgespielten Werken im Vergleich zu den ausländischen Komponisten gering.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben den Werken Wagners die gewaltige Produktion Verdis, sowie die Opern von Gounod, Massenet, Thomas, Delibes, Bizet usw. gegenübergestanden, während selbst wertvolle deutsche Werke wie die von Cornelius und Goetz weder in Deutschland, noch im Auslande große Verbreitung gewonnen haben. Das quantitative Übergewicht der deutschen Produktion hat immer auf dem Gebiet der symphonischen und der Chorwerke gelegen.

Das mußte hervorgehoben werden, um der Folgerung zu begegnen, als hätte die deutsche Opernproduktion im Verhältnis zum Auslande nachgelassen. Das Verhältnis

dürfte vielmehr ein relativ unverändertes geblieben sein, besonders, wenn man die vielen deutschen Opern berücksichtigt, die zwar da und dort in Deutschland aufgeführt werden, aber keine allgemeine und dauernde Verbreitung erworben haben, oder wieder verschwunden sind (Kretschmers „Folkunger", Nesslers „Trompeter von Säkkingen, die Opern von Bittner, Blech, Goldmark, Hans Sommer usw.).

Von den Opern, die in den letzten 20 Jahren geschaffen worden sind, kann in diesem Zusammhang nicht die Rede sein, da sich über ihre Lebensdauer noch nichts sagen läßt.

Man kann nach den obigen Ausführungen nicht behaupten, daß im letzten halben Jahrhundert eine geringere Lebensdauer der in diesem Zeitraum entstandenen Opern zutage getreten sei, als in der anerkannten Blütezeit der Gattung, und damit ist der erste der angeführten Gründe gegen die weitere Lebensfähigkeit der Oper als Kunstgattung widerlegt.

2.

Die künstlerische Bedeutung einer Oper und die Dauer ihres Erscheinens auf den Spielplänen weisen nicht grundsätzlich einen Parallelismus auf. Die Ergebnisse des vorigen Abschnittes können daher nicht für die Entscheidung der Frage verwendet werden, ob und in welchem Umfang in der letzten Zeit künstlerisch wertvolle Opern geschaffen worden sind.

Die Schwierigkeit dieser Frage liegt in der Schwierigkeit, einen widerspruchslos anerkennbaren Wertmesser aufzustellen. Um zu diskutablen Resultaten zu gelangen, muß daher methodisch ein anderer Weg eingeschlagen werden. Zu einem solchen gelangen wir, wenn wir dem Gedanken nachgehen, aus welchem heraus die Ansicht von dem verminderten Werte unserer Opernproduktion zu der Folgerung geführt hat, daß die Oper als Kunstgattung nicht mehr lebensfähig sei.

Dieser Gedanke geht ersichtlich davon aus, an einem geeigneten Symptom festzustellen, ob der Kunstgattung „Oper" noch diejenige Triebkraft (das Wort im biologischen Sinne verstanden) innewohne, die als sicheres Anzeichen noch vorhandener Lebenstätigkeit gelten kann. Es ist also auf den Nachweis dieser Triebkraft abgesehen, und da uns die Frage nach den neuentstandenen wertvollen Opern in eine Sackgasse führt – ganz einerlei, ob welche entstanden sind oder nicht – so müssen wir sehen, ob nicht ein anderes, sicherer nachweisbares Symptom für die Triebkraft der Oper gefunden werden kann.

Man erkennt eine entwicklungsfähige Kunſtgattung daran, daß ſie ſich entwickelt, d. h. daß ſie Erzeugniſſe hervorbringt, die ſich von den bereits geſchaffenen durch früher nicht vorhandene Stilmerkmale unterſcheiden. Es kommt dabei nicht weſentlich darauf an, daß dieſe Erzeugniſſe im höchſten Sinne des Wortes Meiſterwerke ſeien. Wir müſſen uns hier von der Muſikgeſchichte belehren laſſen, indem wir die Zeiträume betrachten, die der Schöpfung unbeſtritten großer Meiſterwerke vorangegangen ſind.

In den erſten zwei Dritteln des 18. Jahrhunderts haben ſich die aus dem 17. Jahrhundert überkommenen Formen der Arie ausgebildet, das Finale, das Enſemble haben ſich aus bloßen Anſätzen zum großen Format entwickelt, das Secco-Rezitativ und das Accompagnato haben vielſeitige Ausdrucksfähigkeit erlangt, die dramatiſche Schlagkraft iſt für alle Teile der Oper ausgebildet worden. Und doch – ſind in dieſer Zeit Werke von bleibendem Wert entſtanden? Heute kennt ſelbſt der ernſthafte Kunſtfreund kein einziges Werk jener Zeit mehr, abgeſehen von einigen neuerdings da und dort wieder aufgeführten Werken Händels. Vielleicht kennt er noch die Namen Scarlatti, Pergoleſi und Haſſe; weiß er von Logroscino, von Perez, Jommelli, Traëtta und anderen, denen dieſe Entwicklung zu verdanken iſt, auch nur die Namen? Würde es nicht ausſehen, wenn wir den Maßſtab der geſchaffenen Meiſterwerke anwenden, als hätte in jener Zeit die Oper ſtagniert? Und doch ſind es dieſe Meiſter, die den Zwiſchenraum zwiſchen Scarlatti und Gluck überbrückt, den Weg von dem einen zu anderen gebahnt haben.

Um den „Freiſchütz" zu ermöglichen, mußte auf dem Gebiete des deutſchen Singſpieles eine Entwicklung von faſt 60 Jahren, ja, wenn wir bis auf Ayrer zurückgehen wollen, von über zwei Jahrhunderten vorangehen, in denen kein Meiſterwerk hohen Ranges entſtanden iſt. Stand darum die Entwicklung ſtill?

Wohl hat es auch im 18. Jahrhundert vor Gluck Meiſter gegeben, die zu ihrer Zeit hoch verehrt worden ſind. Das iſt aber auch in unſeren Tagen der Fall: Strauß, Pfitzner, Puccini, Leoncavallo, Schillings und mancher andere! Damit läßt ſich jedoch nichts beweiſen.

So können wir uns denn heute nur fragen: ſind treibende Kräfte vorhanden? Dieſe gilt es aufzuzeigen, ohne ſie zu werten; wiſſen wir doch, daß jedes Kunſtmittel zum Meiſterwerk führen kann, wenn ein Meiſter es in die Hand nimmt. Hierbei iſt allerdings der Zeitraum, den die Betrachtung umſpannen ſoll. anders abzugrenzen, als im vorhergehenden Abſchnitt. Mußte dort etwas weiter zurückgegriffen werden, um

einen genügend langen Zeitraum für die Prüfung der Lebensdauer unserer Repertoirewerke zu gewinnen, so muß jetzt ein kürzerer Zeitraum gewählt werden, damit nicht eingewendet werden kann, ein Teil des betrachteten Stoffes gehöre bereits einer abgeschlossenen Periode an, deren Entwicklungsfähigkeit für den gegenwärtigen Zustand nicht maßgebend sei. Es dürfte angemessen sein, der Betrachtung ein Menschenalter, also rund 30 Jahre, zugrunde zu legen.

In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, mit denen somit die zu untersuchende Epoche beginnt, fällt zunächst die Hochblüte des „Verismo" auf. Diese Reaktion gegen die Wagner-Epigonen und die historische oder romantische Oper Verdis war etwas für die Zeit ganz Neues, da die realistische Behandlung zeitgenössischer Stoffe seit den Tagen der Opera buffa und der Blüte der Opéra comique aufgehört hatte. Aber auch in diesen Kunstgattungen waren die realistischen Stoffe ganz anderer Art, ins Heitere, nicht ins Ernsthafte oder gar Tragische gewendet. Selbst die am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Frankreich aufgekommenen „Revolutionsopern", die im Sinne damaliger Anschauung wohl realistisch waren, sind nicht in dem Sinne, wie die Werke der Veristen, auf einem Alltagsmilieu als ermöglichende Voraussetzung aufgebaut. Von den typischen Werken der Revolutionszeit spielt Cherubinis „Lodoiska" und „Faniska" in Polen, der „Wasserträger" in der Zeit Mazarins. Selbst „Carmen", das gewissermaßen an der Grenzscheide der Opéra comique und des Verismo steht, benützt eine, dem Komponisten national fernliegende Umwelt, die von der Romantik der Zigeuner, Schmuggler und Stierkämpfe erfüllt ist. Etwas ganz Anderes sind die Bauern- und Fischeropern des „Verismo".

Die Entwicklung ist hierbei nicht stehen geblieben. Von diesen zunächst allgemein gewordenen Milieus hinweg haben sich die Komponisten und Librettisten andere, ebenso realistische gesucht, wie Charpentier („Louise" mit dem Pariser Proletarierheim, der Straße und der Nähstube), Schreker („Der ferne Klang", ebenfalls mit dem Proletarierheim und mit der Theaterkneipe), Puccini („Madame Butterfly" mit dem modernen Marineoffizier und dem amerikanischen Konsul, „Il Tabarro" mit den Kohlentrimmern an der Seine), neuerdings Alban Berg („Wozzek" mit dem Kasernenleben) und, soweit man aus den bisher vorliegenden Zeitungsmeldungen ersehen kann, Richard Strauß („Intermezzo").

Parallel mit dieser Richtung der Texte gehen Stilmomente des musikalischen Ausdrucks. Hatte eine frühere Opernkunst realistische Wirkungen der Angst oder

der Erregung etwa durch schnelle Reperkussionstöne, durch plappernde Geläufigkeit oder durch eine zerhackte, mit Pausen durchsetzte Behandlung der Singstimmen erzielt, so finden wir jetzt eine in ganz anderem Sinne naturalistische Behandlung der Singstimmen. Dazu gehört z. B. die Nachahmung des Schreies. Man denke etwa an das naturalistische Geheul im I. Akt von „Madame Butterfly" während des Fluches des Bonzen und unmittelbar darnach, oder an einige Stellen der „Salome", wie den Schrei des I. Juden: „Der Messias ist nicht gekommen", der mit seinem d-moll in den liegenden Ges-dur-Akkord hineinplatzt, oder analoge Stellen des Herodes („Ich erließ keinen Befehl, daß er getötet werde", oder: „Wie, er erweckt die Toten?" u. a. m.). Hierher gehört auch das Judenquintett als Ganzes.

Man beachte, wie sich hier die Ausdrucksmittel erweitern. Den Schrei im Rahmen des Gesanges als Vortragsnuance kannte insbesondere schon die französische Oper des 18. Jahrhunderts. Noch 1871 schreibt Verdi im 3. Akt der „Aida", zu den Worten des Radames „no, non è ver!" nach seiner Überraschung durch Amonasro: „con un grido, tronca". Hier ist der Naturalismus, der Schrei, immer noch als Vortragsanweisung in den Rahmen des herkömmlichen Gesanges einbezogen. Fünfundzwanzig Jahre später finden wir die musikalische Faktur darauf eingestellt, solche Nuancen zwangsläufig durch die Art der Tonverbindung hervorzubringen.

Man wende nicht ein, daß es sich hier um Kleinigkeiten handle, die nichts besagen. Innerhalb so kurzer Zeiträume, wie sie hier betrachtet werden, ist es nicht zu erwarten, und entspricht es nicht dem sonst bekannten Tempo der Entwicklung auf diesem Gebiet, daß große, auf den ersten Blick in die Augen springende Stilneuerungen entstehen. Durch solche scheinbare Kleinigkeiten müssen wir den tatsächlichen Fortgang der Entwicklung als nachgewiesen erachten.

Übrigens hat sich die naturalistische Behandlung der Stimmen damit nicht begnügt. Sie ist zur Wiederaufnahme der wirklichen Rede, also des Melodrams, übergegangen. Das wäre an sich nichts Neues. Jedermann wird hier sofort an „Fidelio", an den „Freischütz", an „Hans Heiling" denken. Der erste derartige Versuch in der Oper dürfte sich in Neefes „Adelheid von Veltheim" (1781) finden. Aber es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen älteren und den heutigen Melodramen. Die Melodrame der älteren Opern dienen als Ausdruck für Höhepunkte der dramatischen Situation oder der Gefühlsspannung, für Stellen, an denen sozusagen die Sprache versagt – also im Sinne der Oper: der Gesang – und daher ein anderes Ausdrucksmittel

gewählt werden muß. Eine Fortsetzung dieser Anwendungsweise des Melodrams findet sich noch in unseren Tagen etwa im 3. Akt der „Frau ohne Schatten". In den meisten Fällen aber handelt es sich in den neueren Opern um die naturalistische Darstellung von Momenten, die in die Trivialität des Alltags fallen, die also in der Intensität ebenso unter das Niveau der natürlichen Opernsprache, des Gesanges, sinken, wie sie in der älteren Oper darüber liegen. Beispiele wären etwa das Gekeife von Musette und Schaunard im 3. Bilde der „Bohème", Einwürfe in der Prozeß-Szene im 2. Bilde von Umberto Giordanos „Andrea Chénier", eine betrunken auftretende Kegelgesellschaft in Schrekers „Fernem Klang", eine unemotionelle Konversation in Thuilles „Lobetanz". Solche gelegentliche Vorkommnisse haben neuerdings noch weitergehende Ausgestaltung erfahren, z. B. in Alban Bergs „Wozzeck".

Neben dieser realistischen Richtung ist aus der Tendenz nach Loslösung von einem konventionellen Hintergrund und Einschränkung auf das Reinmenschliche, wie sie von Wagner vertreten worden ist, in bewußter Abwendung von seiner Anlehnung an den Mythos eine Art mystischer Stimmungsoper entstanden, als deren Hauptvertreter man Debussys „Pélléas et Mélisande" ansehen kann. Eine bemerkenswerte Fortsetzung hat diese Richtung allerdings anscheinend bisher nicht gefunden – man wollte denn etwa noch Schrekers „Das Spielwerk und die Prinzessin" hierher rechnen, wo immerhin gewisse Parallelismen zu finden sind – aber sie ist doch bezeichnend für das Bestreben, außerhalb des bereits Vorhandenen Neues zu schaffen.

Daneben sehen wir dichterisch wie musikalisch eine Reihe von Kreuzungen derjenigen Richtungen entstehen, die in den letzten zwei Menschenaltern sich an und neben einander herausgebildet haben. Insbesondere ist es die Neigung zur Symbolik, der wir in Wechselwirkung mit verschiedenen anderen Richtungen begegnen. In Verbindung mit Wagnerschen Einflüssen führt sie zu Werken wie Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", dem „Moloch" von Schillings, der „Frau ohne Schatten" von Strauß, oder Schrekers „Schatzgräber"; auch Kloses „Ilsebill" mag hierher gerechnet werden. In Verbindung mit realistischer Ausgestaltung finden wir die Symbolik als Natursymbolik wieder etwa in Werken wie Bruneaus „Ouragan", und Symbolik mit historischem oder kulturhistorischem Hintergrund zeigt sich z. B. in Pfitzners „Palestrina", oder in ganz anderer Weise in Bittners „Roter Gred" und seinem „Musikanten". Was in diesem Zusammenhang interessiert, sind nicht die Wagnerschen Einflüsse, sondern die Weiterführung der Symbolik mit anderen Mitteln als denen Wagners, unter Verzicht auf den Mythos.

Daß es sich hier nicht um literarisch-philologische Konstruktionen handelt, erkennt man sofort, wenn man sich fragt, ob Ähnliches in irgendwelchen früheren Entwicklungsperioden der Oper geschaffen worden ist. Natürlich sind alle diese Dinge nicht lediglich auf dem Gebiete der Oper für sich allein gewachsen. Starke Einflüsse der zeitgenössischen Literatur sind nachzuweisen, was im Einzelnen zu verfolgen hier allerdings zu weit führen würde. Das Melodram hat sich als Kunstgattung auch außerhalb der Oper entwickelt. Wie weit die Oper hier der empfangende, wie weit der anregende Teil gewesen ist, würde sich nur auf Grund besonderer Untersuchung feststellen lassen. Das für unsere Betrachtung Wesentliche ist aber, daß die Oper in lebendigem Kontakt mit der sonstigen Kunst- und Kulturentwicklung neue Elemente aufzunehmen und zu entwickeln vermocht hat. Darin darf man das Symptom einer lebendigen Entwicklungsfähigkeit erblicken.

Noch ist eines wichtigen Mittels der musikalischen Gestaltung zu gedenken, das sich die Oper zu eigen gemacht hat: der Atonalität. Es soll hier nicht in die Frage eingetreten werden, ob es sich im einzelnen Fall um reine Atonalität handelt, oder um die Auswirkung einer besonders stark linear betonten Polyphonie, zumal die Grenze schwer zu ziehen ist. Daß und wie diese Dinge geworden sind, hat Ernst Kurth in seiner „Harmonischen Romantik" (V. und VI. Abschnitt) so ausgezeichnet geschildert, daß hier nur darauf verwiesen zu werden braucht. Ein besonderes Moment ist aber darin zu erblicken, daß die Möglichkeiten musikalischer Ausdrucksweise, die sich auf diesem Wege ergaben, dem erstarkten Verlangen nach Realismus in der Oper sehr entgegenkamen. So wären wahrscheinlich die oben angeführten Stellen der „Salome" nie geschrieben worden, wenn nicht die Musik auch außerhalb der Oper eine starke Entwicklung nach dieser Richtung genommen hätte, wozu übrigens Strauß selbst in seinen Orchesterwerken mit die stärksten Anregungen gegeben hat.

Immerhin wird man sagen dürfen, daß vieles auf diesem Gebiet gerade aus dem Bedürfnis der Oper heraus entstanden oder doch ausgebaut worden ist, was auf rein instrumentalem Gebiet sonst nicht entstanden wäre. Es ist bezeichnend, daß der konsequenteste Vertreter der Atonalität, Stravinsky, seine meisten und wichtigsten Werke, wenn nicht für die Oper, so doch für die Bühne geschrieben hat. Man kann hierher schon die Puccinischen Quintenfolgen rechnen, die etwa im 2. Bilde der „Bohème" ungeordneten Lärm, zu Beginn des 3. Bildes Öde und Einsamkeit wiedergeben sollen, und kann es dahingestellt sein lassen, ob es sich hier schon um Atonalität,

oder um musikalische Symbolik, oder um Beides handelt. Daß aber z. B. „Salome" und „Elektra" atonale Tongebilde aufweisen, die aus dem Ausdrucksbedürfnis der Opern selbst entstanden sind und weit über das hinausgehen, was die reine Instrumentalmusik bis dahin produziert hatte, dürfte unbestritten sein. Übrigens hat schon Pfitzner in der „Rose vom Liebesgarten" zur Charakterisierung des Moormannes Tonkombinationen angewendet, die man als Vorläufer wohl hierher rechnen kann.

Diese Ausführungen können sich nicht die Aufgabe stellen, eine systematische Entwicklungsgeschichte der Oper in den letzten dreißig Jahren zu geben. Es handelte sich vielmehr darum, die Behauptung zu prüfen, daß die Oper nicht mehr lebensfähig sei, weil auf ihrem Gebiete keine bedeutenden Werke mehr geschaffen würden. Da diese Behauptung ihrer Natur nach weder bewiesen, noch widerlegt werden kann, so ist der Weg eingeschlagen worden, zu zeigen, daß sich die Oper jedenfalls neue Ausdrucksmittel zu eigen gemacht hat, woraus sich ihre Weiterbildungsfähigkeit ergibt.

Die Behauptung, daß eine Weiterentwicklung der Oper in unseren Tagen nicht mehr stattfinde, darf hiermit als widerlegt gelten. In welchen Zeitabschnitten Großmeister der Kunst geboren werden, ist eine Frage, die mit der Kontinuität der Kunst im allgemeinen oder ihrer einzelnen Zweige nichts zu tun hat. *)

*) Die Fortsetzung dieses Aufsatzes gelangt im übernächsten Heft zur Veröffentlichung. Die Schriftleitung.

Friedrich Noack (Darmstadt)

DIE NEUBELEBUNG DER OPERN HÄNDELS

Der eigentliche Wiedererwecker Händels, Friedrich Chrysander, der seine ganze Schaffenskraft und bewundernswürdige Energie der Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke und der klassischen, leider unvollendeten Biographie gewidmet hat, war noch der Überzeugung, daß die 36 Opern des Altmeisters, trotzdem sie zumeist in der Zeit seiner besten Kraft, auf der Höhe seines Erfolges entstanden waren, nicht mehr zum Leben zu erwecken seien. Um wenigstens ihre dramatischen, lyrischen und musikalischen Einzelschönheiten zu retten, veranstaltete Victorie Gervinus die siebenbändige Arienauswahl, in der die Opern stark berücksichtigt sind. Anschließend an den Inhalt der interessanten Schrift ihres Mannes über „Händel und Shakespeare" ordnete sie die Arien nach dem Empfindungs- und Stimmungsinhalt, fügte Inhaltsangaben der Opern bei und sprach die Hoffnung aus, daß hierdurch Anregung zur Bearbeitung und Aufführung gegeben werden möchte. Dieser Appell verhallte ungehört, denn noch Hermann Kretzschmar, der vorzügliche Händelkenner, hielt die Händelsche wie auch die ganze ältere neapolitanische Oper ihrer Dichtungen wegen für tot und unbelebbar. Und sicherlich war dies auch für die Zeit Wagners und des unmittelbaren Nachwirkens seines Lebenswerkes in dem neueren Musikdrama durchaus richtig. Nachdem die romantische Oper eben nach zähen Kämpfen die einheitliche Handlung, die psychologische Vertiefung der Charaktere, die musikalische Darstellung der subjektivsten Empfindungsdetails sich erobert hatte und um diesen Besitz noch dauernd ringen mußte, konnte sie ein solches Extrem von nichtkonzentrierten Handlungen, verbrämt mit einer Fülle von mehr oder weniger wahrscheinlichen Nebenereignissen (accidenti verissimi), diesen ewigen Wechsel von Rezitativen, die allein die Handlung weiterführen und Soloarien, die Haupt- und Nebenszenen gleichmäßig lyrisch begleiteten, nicht neben sich dulden.

Die Stilwende unsrer Zeit hat hier Wesentliches geändert und andre Vorbedingungen geschaffen. Der Werdegang der romantischen Oper führte in den letzten 100 Jahren zu einer steten Verfeinerung der Mittel, die Ansprüche an Vertiefung hoben sich von Generation zu Generation, und zugleich lösten sich die Elemente der Kunst zu immer geteilteren und komplizierteren Einzelgebilden auf, die den unvorbereiteten Hörer vor zunehmende Auffassungsschwierigkeiten stellten. Gaben diese zum erheblichen Teil schon zu der großen Wagner-Gegnerschaft Veranlassung, so haben sie beim ersten

Auftreten der atonalen und völlig vom Alten losgelösten neusten Kunst noch stärkeren Widerspruch hervorgerufen, denken wir an die ersten Arnold Schönberg-Skandale und Ähnliches. Und wenn sich die Verlegenheiten des Musikfreundes beim Hören schon in der geraden Weiterentwicklung über das Wagnersche Musikdrama hinaus gesteigert hatten, so mußte das noch mehr der Fall sein, als die Grundfesten der bisherigen Kunst zu wanken begannen und neue Versuche und Bestrebungen überall auftauchten, zu denen ein inneres Verhältnis zu erlangen, bei ihrer Vielgestaltigkeit ganz besonders schwer war. Dies hatte zur Folge, daß sich nun auch das Neue, um in seinem Wesen leichter erkannt zu werden, zugleich auch als Reaktion gegen die ins Riesenhafte gestiegenen Mittel des Alten wieder in mannigfacher Beziehung zur Vereinfachung neigen mußte. Anstelle des bis ins letzte Detail spezialisierten Charakteristischen tritt das Typische anstelle des Aufgelösten, kaum mehr deutlich Wahrnehmbaren ein neues, allerdings dem alten unähnliches Gefühl für Linie und Form. Diesem Drang zur Vereinfachung ja fast zum primitiven entspricht auch das historische Interesse, das sich augenblicklich mehr der Jugendzeit aller Formen und Entwicklungen zuwendet als ihrer klassischen Vollendung, und darum gerade an der Schlichtheit der Ausdrucksmittel der alten Oper in der Ungebrochenheit, Klarheit und Reinheit ihrer Linien und Formen Werte entdeckt, für die man lange Zeit wenig Verständnis hatte. Ist doch beispielsweise Oskar Hagen, von dessen Göttinger Wirksamkeit die Belebung der Händelopern Ausgang nimmt, zuerst enthusiastischer Wagner- und Bayreuth-Verehrer gewesen, bis er auf der Suche nach neuen Idealen sich zu Händel zurückfand, unwillkürlich einem Zug der Kunstentwicklung unsrer Zeit folgend.

Auch die bunten, bewegten Handlungen der Textdichter Händels sind uns längst nicht mehr so fremd als der vorigen Generation. Das Novellistische ihrer Erzählerkunst bei aller Geschlossenheit und großlienigen Heraushebung der Hauptentwicklung vermag stets zu fesseln, Unwesentliches und Störendes kann ausgemerzt werden, sodaß spannende Dramen mit scharfer Hervorhebung des Charakters der Hauptpersonen uns gegenübertreten. Ja wir sind bei der starken Herausarbeitung des Psychologischen und Pathologischen bei vielen Werken von gestern kaum gewohnt, auf so starke Gegensätze der Charaktere, auf so folgerichtige Durchführung ihrer Eigenart durch sämtliche Musikstücke zu stoßen. Denn das ist gerade die Stärke der Händelschen Zeit. Durch die Betonung der Affektenlehre in der Musikästhetik wird der Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften zur Hauptsache, eine weit ausgebildete Ausdruckslehre bietet alle Mittel

der Rhythmik, Melodik und Harmonik auf, um mit Schärfe zu zeichnen. Dies überrascht und begeistert in Julius Caesar, diesem festlichen Drama ebenso, wie in der romantischen, fast düsteren Rodelinde, es wirkte wie eine Offenbarung im Xerxes, der als heitere Oper vor der Entstehung der opera buffa schon ihr Wesen genial vorausahnt und vollendet verwirklicht. Wie farbenreich Händels Palette ist, das zeigt sich besonders, wenn man die zahlreichen Personen dieser drei Opern miteinander vergleicht. Trotz der Betonung des Typischen unterscheiden sich die verschiedenen Helden, Liebhaber und Bösewichter untereinander aufs schärfste. Das Wüten des Ptolemäus, am ehesten zu vergleichen mit dem Zornesausbruch des verschmähten Xerxes, ist völlig verschieden von der elementaren Wut Grimwalds in der Rodelinde. Diese selbst, eine Fidelio-Gestalt, wird in ihrem tiefen Schmerz wesentlich anders gezeichnet als die trauernde Cornelia oder die edle, tiefgekränkte, amazonenhafte Amastris. Eine Typenschablone wie etwa bei Lortzing gibt es in den Händelschen Opern nicht. Und selbst wenn die Librettisten nach der Schablone arbeiten, hebt Händels dramatische Einfühlungs- und Charakterisierungsgabe die Personen aus dieser Farblosigkeit empor zu schärferer Ausprägung und Beleuchtung durch den Geist der Musik.

Auch die Einfachheit des Orchesters kommt einem Zug unsrer Zeit entgegen. War bis Mahler, Strauß und Schreker der Orchesterapparat stets größer, differenzierter, farbenreicher geworden, so traten zahlreiche moderne Komponisten durch äußerste Beschränkung der mitwirkenden Instrumente hierzu in bewußten Gegensatz. Kammermusikmäßige Besetzungen werden bevorzugt, Keuschheit in der Klangwirkung, Verzicht auf die kontrastreiche Abwechslung konzentriert die Aufmerksamkeit mehr auf Linie und Klang an sich. Und welches wechselnden Ausdruckes ist nicht das Händelsche Streichorchester fähig? Wie sprechend schmiegt es sich dem Gefühlsinhalt an, wie stellt es Freude und Schmerz, Sanftmut und Gewalt, Edelmut und Rohheit dar, nur wenig von Blasinstrumenten, stets aber durch das Cembalo unterstützt. Und gerade das Klavier steht uns ja heute näher als seit langer Zeit. In der Wagner-Periode vermochte nur noch das Orchester die feinnervigen Gedanken der Komponisten wiederzugeben. Brahms und Reger sind in ihrer Zeit Ausnahmen, wenn sie verhältnismäßig viele ihrer Werke dem Klavier widmen, ja es kommt so weit, daß bei Mahler und Strauß selbst das Lied nur noch ungern von diesem Instrument, am liebsten vom Orchester begleitet wird. Als Reaktion dagegen äußert sich der moderne Komponist wieder gerne durch das Tasteninstrument, das durch seine temperierte Stimmung der Atonalität weit mehr entgegenkommt als die gebräuchlichen

Orchesterinstrumente; man hat wieder die eigene Sprache des Klaviers entdeckt und fühlt sich nicht mehr durch den Klang des cembalo-begleiteten Streichorchesters angeödet. Somit ist auch diese Entwicklung, die in der Zeit Glucks und Mozarts das Tasteninstrument im Opernorchester unausstehlich fand und letzteren zwang, verschiedene Händel-Oratorien modisch zu instrumentieren im Kreislauf in die entgegengesetzte Richtung gelangt. Wir erfreuen uns gerade wieder an der Keuschheit und Einfachheit, an der leichtübersichtlichen Klarheit dieser Instrumentierung, welche die Singstimme nie überdeckt und doch durchaus keine wesenlose, nebensächliche Rolle spielt.

Stört aber unser Empfinden nicht die unbekümmerte Deklamation, die Verwendung ausgiebiger Ausdruckskoloratur? Sobald wir von dem Standpunkt der Wagnerschen Forderungen für die musikalische Diktion, von seinem Sprachgesang ausgehen, den Hugo Wolf so genial und feinsinnig dem Lied dienstbar gemacht hat, dann müssen wir allerdings bei den Arien Protest erheben gegen Textwiederholungen, Ziergesang und allzugroße Rücksicht auf das rein Musikalische. Hat aber nicht gerade die modernste Gesangskunst diesen selben Weg beschritten, steht ihr nicht wieder die Symbolik der melodischen Linie höher als die Vollkommenheit sprachlicher Deklamation! Auch hier öffnen sich uns Ausblicke auf Werte, die fremd geworden waren, und der Händelrenaissance sind die Wege geebnet.

So bleibt nur noch die Furcht vor dem stetigen Wechsel von Rezitativ und Arie und die Abneigung gegen die stereotype Da capo-Form der letzteren. Hier hat allerdings der moderne Bearbeiter ein gewichtiges Wort mitzureden. Die Handlung muß durch geeignete Kürzungen so im Fluß bleiben, daß der Zuhörer kaum merkt, daß fast alle geschlossenen Sätze Sologesänge sind. In dieser Beziehung vermag die enge Verknüpfung von dramatischem Rezitativ und lyrischem Erguß in der Arie in Verbindung mit unsrer hochentwickelten Regiekunst tatsächlich, wie die bisherigen Aufführungen schlagend bewiesen haben, diese Gleichförmigkeit des Aufbaus völlig zu verwischen und das Fehlen eigentlicher Ensembles gänzlich vergessen zu machen. Und auch in den Arien hilft ein gelegentliches Streichen des Da capo sehr viel. Zudem ist auch Händel ein so vorzüglicher Dramatiker und Theaterpraktiker, daß er nie die Handlung durch Arien von einer Länge aufhält, wie sie der Stil seiner Oratorien oder der der Bachschen Kirchenkantaten durchaus erlaubt. Wie über die Ökonomie der Mittel, so müssen wir auch über die knappe Prägnanz dieser Formen, über den dramatischen Instinkt, der in ihrer vielseitigen, oft variierten Gestaltung hervortritt, staunen.

Hier muß der feinſinnige Takt hervorgehoben werden, mit dem Oskar Hagen, der Göttinger Wiedererwecker der Händel-Opern verfährt. Überall hält er ſich ſo treu wie irgend möglich an das Original, kürzt zwar rückſichtslos, läßt aber die Muſik ſelbſt unangetaſtet. Selbſt im Rezitativ ſind die durch die Striche notwendigen geringen Änderungen mit glücklichſter Hand vorgenommen. Seine Textübertragungen wurden mit pietätvoller Sorgfalt, zugleich aber auch mit der dem Geiſt des Ganzen notwendigen Freiheit vorgenommen, und es offenbart ſich in ihnen ein großes dramatiſches und bühnentechniſches Geſchick. Halten ſich Caeſar und Rodelinde verhältnismäßig treu an das Original, ſo war das im Xerxes bei der übergroßen Kompliziertheit der Handlung und der beſonderen Geringwertigkeit der Dichtung nicht möglich. Hier trat eine völlige Umdichtung ein, die zwar alle Hauptzüge der alten Oper beibehielt, aber ſtark umgruppierte, vereinfachte und in der Sprache veredelte. So entſtand gerade aus der Oper, über die alle Händelbiographen ſeit Chryſander mit einer gewiſſen Verlegenheit hinweggehen, die ſie des ſchwachen Buches und der zahlreichen Entlehnungen aus früheren Werken wegen trotz der vielen Einzelſchönheiten verfehlt nannten, ein Werk, das uns Händel in ungeahnt nahe Verbindung mit Glucks „Betrogenem Kadi” und Mozarts „Entführung” bringt. Finden wir in Caeſar und Rodelinde bei geſteigerter Dramatik im weſentlichen die bekannten Züge des Oratorienmeiſters Händel wieder, ſo offenbart ſich hier ein Humor, eine anmutige Schalkheit, ja eine Ironie, die wir dem Altmeiſter nicht zugetraut hätten. Und dann die Kühnheit der Kontraſtwirkungen. Shakespeariſch wird tiefſte Tragik und heiterſtes Leben unmittelbar nebeneinandergeſtellt, alles verbindet die wundervolle Reinheit und Innigkeit, womit ſich Händels Ich in den Perſonen des Stückes ſpiegelt.

Der große Erfolg, den die bisher zu neuem Leben erweckten Opern nicht nur in Göttingen, wo ſich weite Kreiſe durch tätige Mitarbeit und perſönliches Intereſſe in den Dienſt der Händel-Renaiſſance geſtellt haben, ſondern auch an vielen unſrer bedeutendſten Repertoirbühnen gezeitigt haben, beweiſt, daß unſre Zeit ganz beſonders dazu geeignet iſt, dieſen zweihundert Jahre alten Opern Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Denn in ihrer Art ſpiegelt ſich Vieles, was gerade die Gegenwart intenſiv beſchäftigt. Um ſo mehr darf man hoffen, daß uns durch Oskar Hagen noch manches Meiſterwerk Händels neugeſchenkt wird, um zur Befruchtung von Gegenwart und Zukunft beizutragen.

Alfred Rosenzweig (Wien)

DIE BAROCKOPER ALS GEGENWARTSPROBLEM

I.

Die Entwicklung der Tonkunst ist ein organischer Vorgang. Sie beruht auf dem Werden und Vergehen der verschiedenen musikalischen Stilarten, auf deren Aufstieg, Hochblüte und Verfall. Hierbei wurde beobachtet, daß diese drei Phasen niemals durch äußere Ereignisse scharf abgegrenzt sind, sondern ineinander überfließen. Noch während der Hochblüte eines Stiles setzen bereits dessen Verfallserscheinungen ein und während sich diese mehr und mehr verdichten, zeigen sich gewöhnlich schon die ersten Ansätze der neuen Stilrichtung, welche die vorangegangene ablöst.

Aber nicht nur innerhalb des Ablaufs der Stilwandlungen als solchen, ließ sich eine innere Gesetzmäßigkeit feststellen, sondern auch in dem Umbildungsprozeß der einzelnen Stilkriterien, ihrer wechselseitigen Beeinflussung und Verfärbung und vollends in den Resultaten, die durch diese Vorgänge ausgelöst wurden. Es treten gewisse Grundphänomene zu Tage, welche mehr oder minder gleichmäßig alle Epochen der Musikgeschichte durchlaufen und so auch an verschiedenen Punkten der Entwicklung, die oft zeitlich weit auseinanderliegen, ganz gleichartige Bedingungen schaffen. So kommt es, daß der organische Fortbildungsprozeß der Tonkunst, eine Zeitspanne von Jahrhunderten überbrückend, Stilrichtungen hervorbringt, welche trotz größter zeitlicher Entfernung, vermöge der Gleichartigkeit der Bedingungen, die zu ihrer Entstehung geführt haben, in innigster Verwandtschaft zu einander stehen.

Besonders augenfällig zeigt sich dies in der Entwicklung der zeitgenössischen Oper. Diese steht, im völligen Einklang zu der der andern Kunstgattungen, im Zeichen der Abkehr von der Romantik. Während jedoch in den vielfach zersplitterten Richtungen der reinen Instrumentalmusik diese Devise sich keineswegs einheitlich auswirkt, zeitigt die antiromantische Strömung auf dem Gebiete der Opernkomposition völlig klare und eindeutige Tendenzen, welche zu der Erkenntnis führen, daß die Entwicklung der Oper in unseren Tagen, trotz äußerlich größter Verschiedenheit der angewandten Mittel, unter ganz ähnlichen Bedingungen vor sich geht, wie die der Oper im 17. Jahrhundert: auf die letzte große Stilgattung der Romantik, das neuromantische symphonische Musikdrama folgt – gleichsam eine Wiedererstehung spezifisch barocken Kunstwollens – der neue Opernstil der Gegenwart.

Es wird nunmehr Aufgabe der folgenden Unterſuchungen ſein, die wichtigſten jener Einzelmomente aufzuzeigen und gleichzeitig die innere Verwandtſchaft der beiden Strömungen klarzulegen, welche zu der Entſtehung des eigentlichen Barockopernſtiles und des zeitgenöſſiſchen Opernſtiles geführt haben.

Beide Richtungen haben vor allem das Gemeinſame, daß ſie ſich, rein äußerlich betrachtet, im ſtärkſten Gegenſatz zu der Muſik der ihnen vorangehenden Epochen ſtellen; wie der Monodie des 17. Jahrh. der in reiffſter Blüte ſtehende a capella-Geſang des 16. Jahrh. zum Opfer fiel, ſo bewirkt den Niedergang des ſymphoniſchen Muſikdramas des 19. Jahrh., das mit ſeinen letzten neuromantiſchen Ausläufern noch in das gegenwärtige hinüberreicht, die neue Opernform des 20. Jahrh.

Tief einſchneidende, wirtſchaftliche und politiſche Ereigniſſe ſind es, welche den Gewinn der beiden Opernſtile, den des 17. und den des 20. Jahrh. kennzeichnen. Beider Anfänge fallen in die Übergangszeiten zwiſchen je zwei großen Kulturepochen, Stilwandlungen, die eine vollſtändige Umſtellung und Revolutionierung des geſamten Kunſtempfindens hervorriefen: In dem Gegenſatz zwiſchen Renaiſſance und Barock einerſeits, Romantik und Gegenwart anderſeits, liegt die Gegenſätzlichkeit zu den vorangehenden Stilrichtungen begründet, die heftige Auflehnung und Befehdung, mit der man ihnen ſeitens der Zeitgenoſſen entgegenkam und -kommt; beider Gemeinſamkeit jedoch in der Gleichartigkeit der inneren Mechanik der Übergangserſcheinungen und in den Reſultaten, welche durch dieſe beiden Prozeſſe gezeitigt wurden.

Dieſe Gleichartigkeit in den Übergangserſcheinungen zweier Strömungen, welche mehr als 300 Jahre auseinanderliegen, beruht auf der periodiſchen Wiederkehr eines jener Grundphänomene, von denen bereits vorher die Rede war. Es iſt dies der Wechſel zwiſchen Subjektivismus und Objektivismus, der ſich nicht nur in der Muſik, ſondern auch in den Schweſterkünſten, in Architektur, Malerei und Plaſtik der betreffenden Zeitläufte nachweiſen läßt.

Denn ſchon ſeit der Antike beſteht ein ewiges Ringen zwiſchen dieſen beiden gegenſätzlichen Sphären, deren Divergenz in zwei gleichfalls einander weſensfremden Strömungen ſich verkörpert: einer individualiſierenden Richtung, die ſubjektiviſtiſchen Inhaltes iſt, in der der Einzelwille dominiert und einer typiſierenden, die objektiviſtiſche Färbung aufweiſt, in welcher die allgemeine Empfindung vorherrſcht. Die erſtere, in der alles Unruhe, Werden und Bewegung iſt, zerſprengt die formalen Schranken, ſie iſt formauflöſend; die letztere atmet Ruhe, Sein und Einheitlichkeit und iſt formbildend.

Denn ihr Hauptkriterium ist das Streben zu klarer, hartgefügter Architektur und zu absoluter inhaltlicher Einheitlichkeit. Bald dominiert Individualisierung, bald Typisierung. Neben der jeweils siegreich hervortretenden Hauptrichtung läuft die andere als sekundäre Erscheinung nebenher.

Die Renaissancekunst als solche ist objektivistisch. Sie sieht die Dinge frontal und möglichst flächig entwickelt in ihrem Umriß und grenzt sie scharf gegen die Umgebung ab. Aus dieser Strömung aber löst sich um 1520 ein neuer Subjektivismus, der, in den Werken Michelangelos und Coreggios zum erstenmale auftretend, immer größeren Umfang annimmt und um 1600 bereits voll ausgebildet ist: der Barock. Mit ihm beginnen völlig neue Probleme die gesamte Kunstentwicklung zu beherrschen; es ist dies „in der Malerei das Problem der Behandlung des Lichtes und der Luft, in der Architektur das Problem der einheitlichen Raumgestaltung und die Anwendung von Licht und Schatten zum Zwecke einer optischen Wirkung, das Eindringen des Malerischen in die Plastik. In der Musik ist es die einer immanenten Logik unterworfene, bewußte Anwendung der Harmonie, durch welche das Entstehen neuer Kunstformen möglich wurde und das Aufkommen des Orchesterkolorits."

Diese Kriterien weisen bereits deutlich auf den Inhalt des barocken Kunstwollens hin; starkes Hervortreten des Psychologischen, Schilderung gesteigerter Affekte, Lebendigkeit, ewiger Fluß der Bewegung, Streben über die eigenen Grenzen hinaus in die Unendlichkeit.

Auf musikalischem Gebiet verkörpert sich der Objektivismus der Renaissance vor allem in der kirchlichen Vokalmusik. Dem konstruktiven Elemente dieser Kunst, das bereits seit den primitiven Anfängen der Mehrstimmigkeit im stetigen Wachstum begriffen war und mit der cantus firmus – Arbeit der zweiten und dritten niederländischen Schule seinen Höhepunkt feierte, entspricht vollkommen die flächige und mit starrer Abgrenzung operierende Auffassungsweise der Renaissancekünstler. Denn trotz bedeutender Zunahme der Stimmenzahl bildet sich in der Polyphonie der Niederländer noch keine Raum- und Tiefenwirkung. Der Grundwille hält nach wie vor am Linearen fest und läßt bloß ein Neben- und Miteinander der einzelnen, noch in den Kirchentonarten gehaltenen Stimmen, einen schlichtmäßigen Aufbau zustandekommen.

In völliger Übereinstimmung mit der bildenden Kunst läßt sich nun noch während der Blütezeit der vokalen Renaissancemusik das Aufkommen eines Subjektivismus nachweisen, dessen Zentrum die Instrumentalmusik des 16. Jahrh. ist. Das immer stärkere

Hervorkehren der aus dem Charakter des Einzelinſtrumentes erwachſenen Möglichkeiten bedingt hier die Überwindung des Konſtruktivismus.

Durch das Eindringen einer harmoniſchen Schreibweiſe, der immer ſtärkeren Ausprägung von Dur und Moll entſteht die muſikaliſche Tiefenwirkung, der bereits im Vorigen als eines wichtigen Kriteriums des Barock Erwähnung getan wurde. Der einzelne Ton wird nunmehr akkordiſch-funktionell, demnach im Sinne der dritten Dimenſion bezogen und der ſchlichtmäßige Aufbau nach und nach verwiſcht. In der Epoche Laſſo-Paleſtrina hält die Struktur des Tonſatzes nur mehr rein äußerlich an der linear-polyphonen Entwicklung feſt; der cantus firmus hat ſich durch Aufhebung der rhythmiſchen Unterſchiede in das Gewebe der Gegenſtimmen aufgelöſt; dieſe ſelbſt ſind zwar noch imitatoriſch, ſogar fugiert, ſetzen zu Beginn ſukzeſſive ein, in den Mittelſtimmen zeigen ſich aber immer ſtärker rein akkordiſche Wirkungen, die die freie melodiſche Entwicklung und die mit aller Polyphonie notwendig verknüpfte Gleichberechtigung aller Stimmen untergraben, was nichts anderem als einer innern Zerſetzung des Linearen gleichkommt.

Einen weitern Schritt in der Verfeſtigung des polyphonen Tonſatzes zu akkordlicher Kompaktheit bildet die mehrchörige Schreibweiſe. Die Chorgruppen werden entweder alternierend gebraucht, oder zu geſchloſſener Maſſenwirkung vereint. Infolge der ſtarken Vergrößerung der Stimmenzahl konnte naturgemäß die Führung der einzelnen nicht mit der gleichen Sorgfalt wie vordem erfolgen. Außerdem wurde das Hauptaugenmerk auf ein anderes Moment, nämlich die Echowirkung gelenkt, wodurch ein „ſubjektives, gleichſam maleriſches Stimmungsmoment erzeugt wurde, das der Renaiſſance noch fremd war." Hierin liegt das muſikaliſche Gegenſtück zu jenem vorher erwähnten Zug der barocken Plaſtik ins Maleriſche, gleichzeitig aber auch jenes typiſch barocke Merkmal der durch den Wechſel von Schatten und lebendiger Helligkeit erzielten optiſchen Wirkungen, die den Formen inneres Leben gaben und den Werken den für das barocke Kunſtempfinden notwendigen Grad der Bewegtheit verliehen.

Mit der zunehmenden Ausgeſtaltung der homophonen Schreibweiſe beginnt das Streben nach Erweiterung der harmoniſchen Möglichkeiten, Verſuche, die Chromatik und Enharmonik der Muſik des 16. Jahrh. zuzuführen. So ſteht auch eine der neuen Kunſtformen, das chromatiſche Madrigal, völlig im Banne des Subjektivismus: größte Freiheit des Ausdrucks (Einführung des Parlando in den Chorſatz), ſtarke Kontraſtwirkungen, Hervortreten programmatiſcher Tendenzen, kurzum das Streben nach

Detailmalerei sind seine hervorstechendsten Merkmale. All diese sind nämlich die typischen Kennzeichen einer jeden, der individualisierenden Richtung angehörigen Musik, gleichviel ob diese mit den Mitteln des 16. oder mit denen des 19. Jahrh. arbeitet.

Der Zug ins Große und Gewaltige, der dem Barock eigentümlich ist, führt aber auch zu einer Sprengung der starren Umgrenzungslinien, die nunmehr in die Umgebung zu verfließen scheinen, ein Vorgang, der jedoch nicht mit dem Aufgeben der formalen Architektur verwechselt werden darf. Auf musikalischem Gebiete äußert sich dies in dem Aufkommen der freien Ornamentierung der einzelnen Stimmen, die im Chorgesang zu einem völligen Chaos führte und die Unvereinbarkeit der alten kontrapunktischen Schreibweise mit dem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis der Zeit besonders kraß vor Augen führte.

Durchgreifende Festigung dieser Entwicklungslinien bringt aber erst das monodische Musikdrama. Seine Vorstufen sind die geistlichen Schauspiele des Mittelalters, aber auch weltliche dramatische Versuche singspielartigen Charakters, ferner seit dem 16. Jahrh. Karnevalsgesänge für maskierte Gruppen, weiter die französischen Hofballette, bei denen nicht nur getanzt, sondern auch chorisch und solistisch gesungen wurde und schließlich die Intermedien.

Im Musikdrama gelangen die barocken Tendenzen völlig zum Durchbruch. Der vollentfaltete Subjektivismus dokumentiert sich in der schrankenlosen Vorherrschaft der führenden Gesangstimmen, in die nun alles Leidenschaftliche und Ausdrucksvolle hineingelegt wird und der gegenüber die Begleitstimmen jedwede Eigenberechtigung verloren.

Waren die vorher erwähnten ersten Keime musikalischer Tiefenwirkung in der Renaissancemusik, die, den linearen Grundzug der Werke zersetzend, auftraten, gleichzeitig die Ansatzstellen zu weiterer Homophonisierung, die bereits in die barocke Sphäre hinübergreift, so bringt das Musikdrama einen Abschluß dieser Entwicklung durch die auf der systematischen Baßbezifferung sich gründende Logik der akkordischen Fortschreitung: gleichwie das lineare Element der detaillisierenden und noch völlig uneinheitlichen Gotik in die Renaissance hinüberschwingt, und hier, genährt durch die Antike, mit den Tendenzen zur Weitung der Formen und der Unterordnung der Details in das Ganze sich vermischt, so führt der Barock das Problem des Raumes weiter, indem er nebst den bereits erwähnten optischen und malerischen Effekten das Moment der Einheitlichkeit und Logik hervorkehrt und so, trotz der durch die gesteigerte Ornamentik erhöhten Lebendigkeit zu noch größerer Übersichtlichkeit gelangt.

Durch die funktionelle Abhängigkeit der Akkorde von der Melodik der Oberstimme wurde nun die Aufmerksamkeit von der damals noch in hoher Blüte stehenden Chromatik derartig abgelenkt, daß diese bis auf einige Relikte in der Melodiebildung völlig verschwand. Mit der Abkehr von der Chromatik und der Hinneigung zur Diatonik geht ein zweiter Prozeß Hand in Hand: die Einführung frei eintretender Dissonanzen. Dieser letztere ist bloß ein Ausschnitt in dem kühnen und unbekümmerten Kampf der modernen Künstler gegen die konservativen Theoretiker, die noch starr und zähe an den traditionellen Regeln des Kontrapunkts festhielten. Der Subjektivismus des Barock eröffnet dem Gefühlsmäßigen Tür und Tor. Die Hüter der Tradition wollten jedoch mit den Regeln und Gesetzen einer objektivistischen Kunst Maßstäbe an die Dinge legen, die doch durch unüberbrückbare geistige Abgründe voneinandergeschieden waren.

Auch in der Instrumentation des Musikdramas zeigt sich die Modifikation gegenüber der Renaissance, wie sie durch das Aufkommen des barocken Kunstempfindens hervorgerufen worden war. Dem klaren und offenen Nebeneinander der Klangfarben in der Renaissance bereitet das monodische Musikdrama ein Ende. Gleichwie auch nach Wölfflin [1]) „die Farben der Barockmaler in einem gemeinsamen Grunde zu ruhen scheinen, in denen sie manchmal bis zu völliger Monochromie versinken," so verlischt die Klangfarbenpracht des Renaissanceorchesters in der Einfärbigkeit der Continuoinstrumente, welche in den ersten monodischen Opern bis zum Auftreten Monteverdi's ausschließlich den Begleitkörper des Sologesanges darstellten. Erst durch diesen Meister kommt eine farbig-tonige Schreibweise zur Entfaltung. Er stattet das Orchester nebst den Continuoinstrumenten auch mit Melodieinstrumenten aller Kategorien aus und bringt es an den markantesten Punkten der Handlung durch Heranziehung charakteristischer Momente zu den stärksten und sattesten Klangfarbenwirkungen, die jedoch immer in der Grundfarbe der Continuoinstrumente verankert bleiben, resp. bei starken Kontrasten mit dieser vereint das Kolorit der betreffenden Stelle beherrschen.

Die größte Bedeutung der Barockoper liegt jedoch in der einzig dastehenden Vollendung ihrer musikalisch-szenischen Architektur. Das eigenartige Kräftespiel, das diese in keiner Epoche der Operngeschichte jemals erreichte, restlose Durchdringung von Musik und Drama zustandekommen ließ, hat die moderne Forschung teils durch die Weiterziehung von Schlüssen, die aus der Aufdeckung der analogen kunsthistorischen Parallelen gewonnen wurden, teils durch kulturhistorische Behandlung klargelegt.

1) H. Wölfflin: „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft", S. 177.

Es wurde bereits oben auf die Intermedien als einer wichtigen Quelle des Musikdramas hingewiesen. In ihnen waren lediglich die dramatischen Höhepunkte mit Musik ausgestattet. Dieses Verfahren bildet den Ausgangspunkt, bezw. das Vorbild der Strömungen, die zu der szenisch-musikalischen Einheitlichkeit in der Architektur der Opern eines Monteverdi und Cavalli geführt haben. Die subjektivistische Welle des Barock hatte dem Musikdrama eine Reihe von Formen aus der Volksmusik, der Instrumentalmusik und der Chormusik zugetragen, die nun, so wie sie waren, von den Opernkomponisten verwendet wurden. Daneben erscheinen noch starke objektivistische Einschläge, die sich vor allem in einer reichen Verwendung des Chores äußern, dem hier in der Art der antiken Tragödie größere reflektierende Partien zugewiesen waren. Der immer stärker werdende Subjektivismus begann nun die objektiven Elemente zu überwuchern und zu verdrängen: die übernommenen Formen wurden einer tiefgehenden Umbildung unterworfen, aus dem Rezitativ selbst neue Bildungen geschaffen und schließlich wird der Chor als stärkster Vertreter des Objektivismus aus dem Musikdrama ausgeschieden. Hiermit war das Ziel des durch die Intermedien bereits angedeuteten Weges erreicht: Das Rezitativ, das ursprünglich bloß dem Tonfall der Rede nachgebildet war, also nur die dramatischen Elemente zum Ausdruck bringen konnte, wurde dadurch, daß es immer stärker mit Melos durchsetzt wurde und aus ihm völlig organisch die neuen Formen herauswuchsen, ein Boden, auf dem eine vollkommene Synthese zwischen musikalischen und dramatischen Elementen zustandekommen konnte. An den markantesten Punkten des Dramas waren die Instrumentalsätze – Sinfonien und Ritornelle – angebracht, so daß sowohl auf vokalem, wie auf instrumentalem Gebiet die dramatischen Höhepunkte zugleich durch solche in der Musik dargestellt erscheinen.

Die subjektivistische Strömung, die durch das Aufkommen des Barock noch inmitten der Hochrenaissance entkeimte, hatte in Italien innerhalb kurzer Zeit einen derartigen Umfang angenommen, daß sie als Träger der neuen Kultur über die Alpen drang und dort begierig aufgenommen wurde. Die ungebrochene Vorherrschaft der italienischen Kunst in Deutschland, die ungefähr zwei Jahrzehnte anhält, findet aber ein Ende durch das Einströmen objektivistischer Tendenzen aus dem französischen Westen[2]), ein Vorgang, der eine gesonderte Entwicklung des deutschen Südens bewirkte: während nämlich im Norden Deutschlands, speziell an den nach dem Dreißig-

2) Frankreichs Kunst war seit jeher ein Zentrum des Objektivismus. Die große Vorliebe für das Ballett und prunkvolle Massenaufzüge begünstigen dies in hohem Maße.

jährigen Krieg wieder zur Geltung gelangten kleinen und mittleren Fürstenhöfen, denen der Glanz des Pariser Hofes als höchstes erstrebenswertes Ziel erschien, die kulturelle Umorientierung sich rasch vollzog und die italienische Kunst in den Hintergrund gedrängt wurde, behauptete sich in Süddeutschland und Österreich der künstlerische Einfluß Italiens neben dem Frankreichs. In diesen typischen Durchgangsländern kommt es zu einer eigenartigen Durchkreuzung objektivistischer und subjektivistischer Tendenzen, aus welcher eine neue Kunst geboren wurde: der österreichische Barock.

Hatte die subjektivistische italienische Barockoper, die durch das Bürgertum zur Blüte gebracht worden war, den Chor fast vollständig ausgemerzt, so tritt dieser infolge des neu hinzukommenden objektivistischen Einschlages in der barocken Wiener Hofoper, die sonst alle Merkmale der ersteren aufweist, wieder in seine Rechte.

Fassen wir die Erscheinungen zusammen, die zur Bildung der Barockoper geführt haben – keimhaftes Entfalten einer subjektivistischen Strömung noch innerhalb eines vorherrschenden Objektivismus und stetige Ausbreitung derselben, Umschwung vom linearen zum vertikalen Denken in der Musik, damit in Verbindung Herausrücken aus der Chromatik in eine dem musikalischen Tiefraum logisch und einheitlich ausgestaltende Diatonik, Befreiung der Dissonanz aus den Fesseln und Regeln des traditionellen Kontrapunkts, Abkehr von einer in der Hauptsache auf die Klangfarbe und deren Nuancierung gerichteten Instrumentation zu Gunsten einer schlichteren, auf einheitlichen Grundfarben beruhenden Orchestrierung, Ausscheidung der übernommenen Formen und Umbildung derselben und schließlich Eintritt einer objektivierenden Strömung aus dem Westen Europas – so bietet sich ein geschlossener Komplex dar – innerhalb dessen sich, trotz größter Freiheiten eine feste innere Gesetzmäßigkeit zeigt. Ihn mit allen seinen Merkmalen an der Entwicklung des zeitgenössischen Opernstiles nachzuweisen, kann vielleicht wesentlich zur Erfassung desselben und zur Klärung vielfach noch verworrener Begriffe beitragen.

2.

Es wäre verfehlt, bei einem Vergleiche der Grundlagen, auf denen die Entwicklung der Opernstile des 17. und 20. Jahrh. ruhen, eine Identifizierung der Begriffspaare Renaissance–Barock und Romantik–Gegenwart vorzunehmen, da innerhalb derselben die Richtungen der Übergänge entgegengesetzt verlaufen. Während der subjektivistische Barock sich innerhalb des Objektivismus der Renaissance entfaltet, bildet sich aus dem gesteigerten Subjektivismus der Romantik die objektivistisch gefärbte Gegenwartskunst. Trotz dieser Gegensätzlichkeit der Ausgangspunkte der beiden entsteht aber im weiteren Verlaufe der Entwicklung eine gleiche Konstellation, wodurch sich auch die innere Verwandtschaft der um fast 300 Jahre auseinanderliegenden Opernstile ergibt; denn von dem Augenblicke an, wo der gesteigerte Subjektivismus der hochentwickelten italienischen Barockoper sich mit den aus dem Westen einströmenden Objektivitätstendenzen durchkreuzt und in Süddeutschland und Österreich ein neuer Operntyp ersteht, der das verdrängte objektive Element wieder zu seinem Rechte kommen läßt, wandelt sich die anfängliche Gegensätzlichkeit, wie sie zwischen den beiden Entwicklungsrichtungen im 17. und 20. Jahrh. bestand, zu völliger Gleichheit, so daß die Überleitungsepoche von der Romantik zur Gegenwart eine gedrängte und aufs höchste gesteigerte Wiederholung der letzten Phase barocker Opernentwicklung erscheint.

Trotz schärfster Gegensätzlichkeit aller kompositionstechnischen Mittel wächst die Gegenwartskunst organisch aus der Romantik heraus. Daß diese unbestreitbare Tatsache verhältnismäßig lange verkannt blieb, ist lediglich auf die aus dem subjektiven Empfinden des Einzelnen geschöpften Werturteile und Betrachtungen über die Daseinswerte in der Musik zurückzuführen; diese haben seit jeher schon Verwirrung angerichtet, blieben jedoch in ihren oft verhängnisvollen Wirkungen immer nur auf eine gewisse Zeitspanne beschränkt. So mußten die Schöpfer des chromatischen Madrigals zwar ihrer Zeit unerkannt bleiben, doch heute, nach dem unmittelbaren Erlebnis der Romantik tritt ihre Bedeutsamkeit voll hervor. Der Umschwung im Weltgefühl einer ganzen Epoche, die von der taghellen Klarheit des objektivistischen Klassizismus sich abwandte und die dämmerigen Abgründe des Unbewußten aufsuchte, hat dies bewirkt. Aus den Tiefen

der Musik brachen die Kräfte hervor, die die formalen Schranken zersprengten, die Architektur der Melodik zerstörten und gärend die von der Tonalität umspannte Harmonik zersetzten. Die Wirkung: größte Freiheit des Ausdrucks, komplizierteste Chromatik, stärkste Bevorzugung des Details, das infolge des Vorherrschens programmatischer Tendenzen psychologisierende Ausschmückung erfährt. Dieser Komplex von Merkmalen gilt sowohl für das romantische Musikdrama, als auch für das chromatische Madrigal, ein Umstand, der lediglich dadurch gegeben ist, daß diese beiden Kunstgattungen in gleicher Weise vom Subjektivismus ihrer Epoche – der Romantik und des Barock – durchtränkt sind.

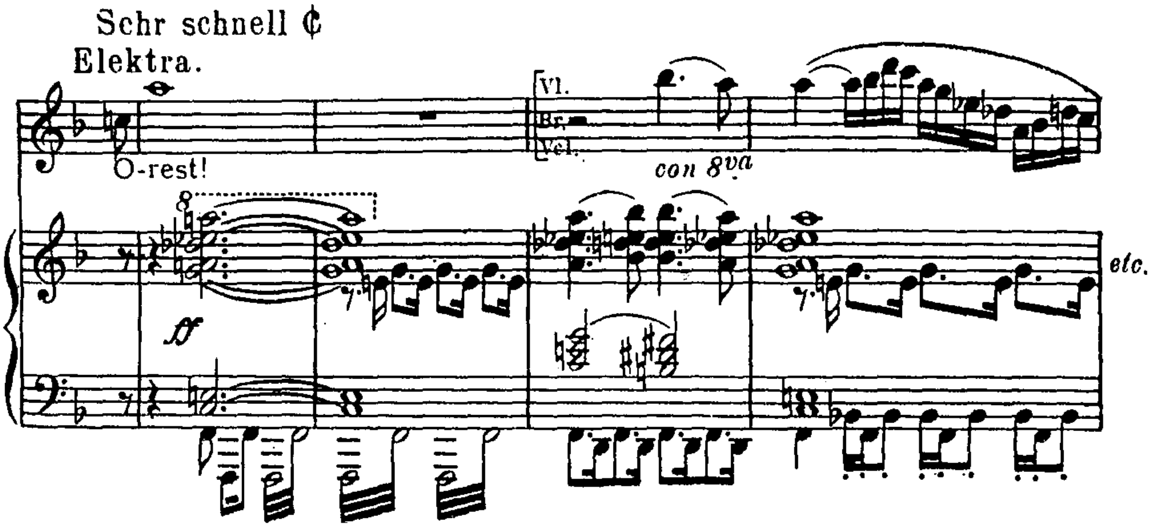
Gab die Romantik erst das Verständnis zum Erfassen der barocken Chromatik, so ist dies bei dem unmittelbar anschließenden Entwicklungsabschnitt umgekehrt der Fall: hier bietet der längst erkannte und beschriebene Entwicklungsverlauf im 17. Jahrh. die Handhabe zu einer Durchdringung der konformen Phase zu Beginn des 20. Jahrh. und zeitigt die Erkenntnis, daß die genetischen Prozesse zu Beginn der Monodie und des zeitgenössischen Opernstiles in völliger Übereinstimmung vor sich gehen. Dieses im Folgenden zu erweisende Resultat aber ist geeignet, die noch unsichere Rolle gewisser hierbei zutage tretender Faktoren und Erscheinungen festzulegen.

Die kritische Wende um 1600 brachte den Durchbruch des barocken Kunstempfindens, welches das Raumproblem derartig in den Vordergrund rückte, daß das ohnehin schon zersetzte lineare Element der vertikalen Tiefenfüllung weichen mußte. Wie oben ausgeführt, ist durch diesen Vorgang eine Abkehr von der Chromatik bedingt, welche nunmehr von einer reinen Diatonik abgelöst wird. Dieses Herausrücken aus der Chromatik beherrscht in gleicher Weise die Entwicklung im 20. Jahrh. Der romantische Alterationsstil, dessen komplizierte chromatische Bildungen aus dem Wirken der Kräfte resultieren, die sich gegen die Fessel der Tonalität stemmen, muß in dem Augenblick, wo diese gesprengt wird, ebenfalls einer rein diatonischen Schreibweise weichen. Während aber im 17. Jahrh. das lineare Element vom vertikalen überwunden wird, wird im 20. Jahrh. das vertikale Raumprinzip von der linearen Schlichtung verdrängt.

Die Spaltung der Tonalität vollzieht sich allmählich, jedoch stetig fortschreitend, bis in die Epoche des „Tristan", wo der Tonalitätsbegriff bereits völlig labil erscheint. Das krisenhafte Stadium, in das die romantische Musik getreten war, erreichte höchste Intensivierung in Richard Strauß' „Elektra", welches Werk auch gleichzeitig den Höhepunkt des symphonischen Musikdramas darstellt.

Das gewaltige Ringen zwiſchen zerſprengenden und bindenden Kräften, die Durchbrechung der Tonalität ohne deren völlige Überwindung erhellt am deutlichſten der Moment, da Elektra mit dem Aufſchrei „Oreſt!" den Bruder wiedererkennt:

R. Strauß „Elektra" Pkt. 144a.



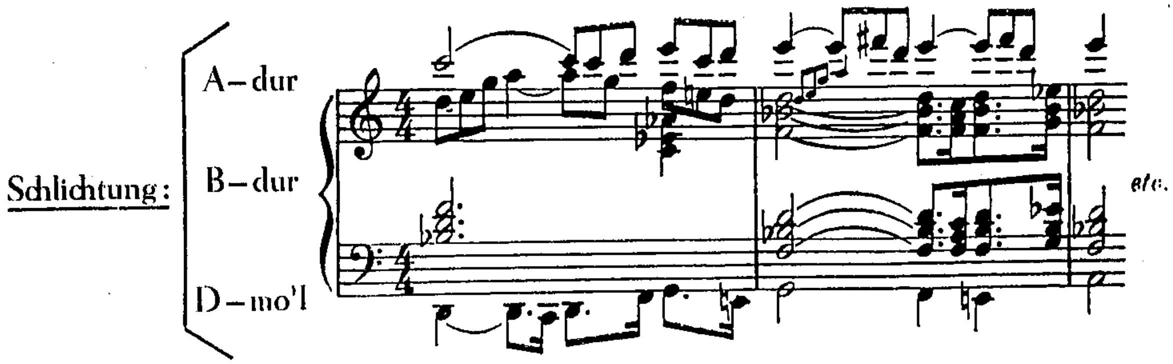
In zehn Takten werden die infolge der Zerſetzung der Harmonik freigewordenen Energien entfeſſelt, ein beiſpielloſer Kräfteausbruch, unter deſſen Wucht die gleichſam in furchtbarem Krampf ſich entgegenſtemmenden Feſſeln der Tonalität zu zerberſten ſcheinen. Der durch intenſive Alteration bis zur Unkenntlichkeit verzerrte F-Dur Akkord verſucht als tonikales Band zuſammenhaltend zu wirken, gleichzeitig werden aber auch Dominant(C)- und Subdominant(B)-klänge (vgl. die rhythmiſchen Quartenſchläge des Baſſes im 4. Takt) emporgetrieben, die trotz ihrer teilweiſen Funktion als Vorhaltakkorde infolge des ſtärker hervortretenden linearen Elementes nicht auf ein tonales Zentrum bezogen werden können,

Aus dieſer bereits die Grenzen der Tonalität verlaſſenden Chromatik erwächſt organiſch die von geſteigerteſtem Subjektivismus erfüllte Kunſt Arnold Schönberg's, in der der Schritt in die Aufhebung der Tonalität mit voller Bewußtheit durchgeführt wird. Damit wird der harmoniſche Prozeß, der ſich ſeit dem Beginne der Romantik erkennen läßt, abgeſchloſſen.

Mit der Überwindung der Tonalität zeigt ſich nun in der jüngeren Generation eine Abkehr von der Chromatik: nach anfänglicher Kombinierung von Fundamentalharmonien, die noch heute ſehr ſtark von einzelnen Komponiſten, wie z. B. von

Strawinsky, Malipiero und Milhaud benützt werden, beginnen sich infolge der nunmehr freien und ungehinderten Entfaltung der linearen Energien aus diesen kombinierten Akkordgebilden akkordische Linienzüge und Einzellinien herauszulösen, die im schlichtmäßigen Aufbau übereinandergelagert, jeder für sich in einer eigenen diatonischen Tonart gehalten sind:

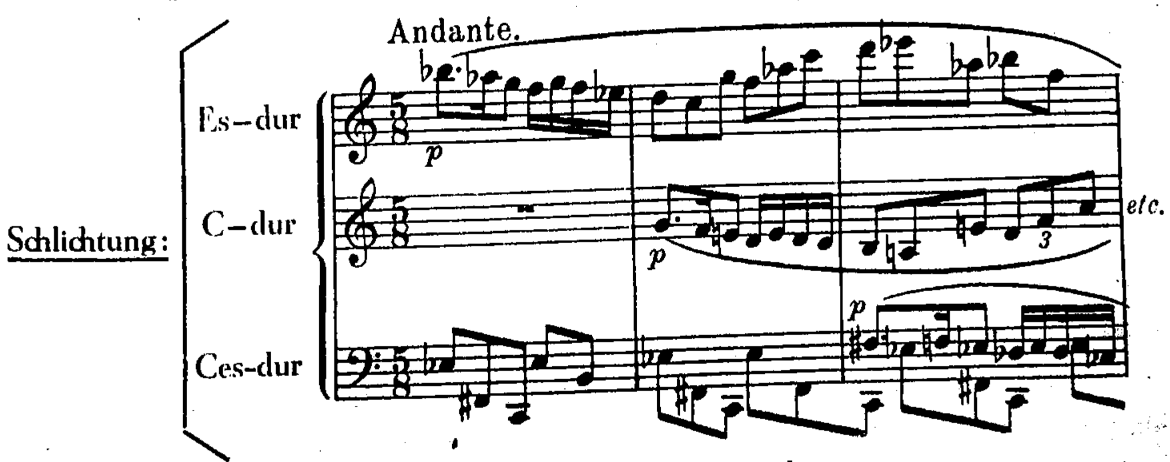
E. Wellesz „Alkestis" Takt 1431–1433



Da diese Tonarten zueinander in keiner wie immer gearteten funktionellen Beziehung stehen, demnach als gleichzeitig auftretend empfunden werden, so wird diese Schreibweise als „polytonal" bezeichnet.

Die Selbständigkeit der miteinander verkoppelten Tonarten ist völlig unabhängig von der Struktur des Satzes, gleichviel ob dieser nun homophon oder polyphon gehalten ist. Denn auch die Tonart der Einzelstimme erscheint vollkommen durch die latente Linienharmonie festgelegt, so daß im jüngsten Stadium der Entwicklung, das die strenge Mehrstimmigkeit bevorzugt, wie z. B.:

E. Wellesz „Alkestis" Takt 1516–1518



die Polytonalität sich nunmehr aus Linienharmonien ergibt.

Aus diesem gedrängten Querschnitt, innerhalb dessen noch einige Zwischenstadien unerwähnt bleiben mußten, gewinnt man Einblick in die Mechanik der Entwicklung und erkennt im vergleichenden Rückblick auf das 17. Jahrh., daß die Chromatik stets nur ein Übergangsstadium darstellt, auf das in der abendländischen Musik immer eine Rückkehr zur Diatonik folgt, gleichviel ob diese nun in einem Tonsatz auftritt, der von einer einzigen Tonart, oder – durch den Schritt ins Atonale – von Mehreren gleichzeitig beherrscht wird. Und vielleicht ist die Polytonalität auch nur eine zeitlich bedingte Erscheinung, die sich aus der Sehnsucht nach harmonischem Reichtum erklärt und es wäre denkbar, daß diese Vieltonartlichkeit von einer Schreibweise abgelöst wird, die wiederum zur Verwendung einer einzigen Tonart zurückkehrt.

Eine der Hauptursachen des Widerstandes, dem die zeitgenössische Musik begegnet, ist darin begründet, daß sie in Bezug auf Stimmführung einen völlig geänderten Standpunkt gegenüber dem 19. Jahrh. einnimmt. Aber auch hierzu bietet die Entwicklung der Barockoper eine Parallelerscheinung, die diesen so heftig umstrittenen Punkt als das Ergebnis einer organischen Entwicklung erklärt: Gleichwie nämlich im Barock durch den Sieg des harmonischen Vertikalprinzips über das Lineare der Prozeß der Dissonanzbefreiung mit der Einführung des freieintretenden Dominant-Septakkordes durch Monteverdi einsetzte, vollzieht sich im 20. Jahrh. eine Befreiung der Dissonanz von dem durch die Überwindung der Tonalität verdrängten Vertikalprinzip, das noch harmonisch-funktionelle Abhängigkeit der Stimmen untereinander kannte, und damit verschwindet der Dissonanzbegriff im alten Sinne überhaupt. Wo lediglich frei und unabhängig voneinander geführte Stimmen existieren, können dissonante Bildungen niemals zwischen zwei Stimmen auftreten, sondern nur innerhalb der Führung der Einzelstimme selbst, deren Melodietöne höchstens latente Dissonanzwirkungen hervorrufen können.

Aus dieser veränderten Einstellung ergaben sich die Grundlagen einer neuen Orchesterbehandlung. Die instrumentale Klangfarbe, die durch die Romantik eine ungeheure Bereicherung erfahren hatte und zu einem selbständigen kompositionstechnischen Mittel erhoben worden war, wird durch die zeitgenössische Musik ihrer selbstherrlichen Stellung beraubt und in den Dienst der Satztechnik gestellt. Die Musik der Gegenwart mit ihrer, gegenüber der freistimmigen romantischen Symphonik subtileren Stimmführung, enträt des schwelgerischen Klangs und verwendet die Klangfarbe hauptsächlich als schärfende Farbtönungen, um die voneinander völlig unabhängig empfun-

denen Linien deutlich voneinander abzuheben und so den schlichtmäßigen Aufbau des Tonsatzes plastisch hervortreten zu lassen. Auch dieser Vorgang findet sein Analogon in der Stilwandlung von der Renaissance zum Barock; gleichwie durch die systematische Anwendung von Continuoinstrumenten in der Monodie eine Abkehr von der Klangfarbe gegenüber dem farbenprächtigen Renaissanceorchester bedingt ist, so zeitigt auch die Entwicklung im 20. Jahrh. eine Reaktion gegen den Kolorismus des 19ten, die sich in Form einer durchgreifenden Reduzierung des orchestralen Apparates auswirkt, in welchem nun auch Fundamentalinstrumente wie Klavier und Harmonium herangezogen werden. Letztere fungieren jedoch nicht als Continuoinstrumente im alten Sinne, sondern dienen vielmehr hauptsächlich zur Entlastung der Melodieinstrumente und zur Förderung ihrer freien, vielfach solistischen Entfaltung.

Die einschneidendste und bedeutendste Modifikation der zeitgenössischen Musikentwicklung gegenüber der Romantik liegt jedoch – konform mit den Vorgängen in der Entwicklung der Barockoper – in einer vollständigen Neugestaltung der Opernarchitektur, des Verhältnisses von Dichtung, Szene und Musik.

Diese wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht der gesteigerte Subjektivismus der Romantik, der sich – bezüglich der Oper – hauptsächlich auf die zentralen Länder Europas konzentrierte, durch das Einströmen einer objektivistischen Welle aus dem Westen eingedämmt worden wäre, ein Vorgang, der, ebenso wie in der letzten Entwicklungsphase der Barockoper eine Verschiebung zu Gunsten des unterdrückten objektiven Elementes bewirkte. War es im 17. Jahrh. der Chor, der hierdurch wieder zur Geltung kam, so sind im 20. Jahrh. Chor und vor allem das Ballett die Vertreter des neu hinzukommenden objektivistischen Einschlages, und speziell das Ballett, von welchem die für deutsches und österreichisches Opernschaffen und dessen Weiterentwicklung so bedeutungsvollen stilbildenden Impulse ausgingen.

Der Subjektivismus der Romantik hatte die musikalischen Formen zerstört und infolge der maßlosen Bevorzugung des Details die innere Bindung zwischen Szene und Musik, das dramatisch-musikalische Ebenmaß aufgehoben, wozu noch kommt, daß die Beziehung von Musik und Drama durch die konsequente Anwendung von Leitmotiven, die alles absolut-musikalische Geschehen im Keim erstickte, einer weitgehenden Veräußerlichung anheimgefallen war.

Inmitten dieses Subjektivismus entkeimte aber schon um 1908 („Rosenkavalier") eine neue objektivistische Strömung, die im dramatischen Schaffen von Richard Strauß

einen immer größeren Umfang annahm und auf dem Umweg über das Archaisieren zu einer Erstarkung des Formalen führte. Diese formbildenden Archaismen verschmolzen sich in der „Frau ohne Schatten" mit den Elementen des Individualstils zu einem neuen rückgebildeten Stil, der jedoch von dem koloristisch polyphonen Stil der Epoche bis zur „Elektra" noch vielfach überwuchert wird. So kristallisiert sich ein neuer Operntyp heraus, der symphonische und rein-formale Elemente synthetisch vereinigt.

An diese keimhafte formalistische Strömung, die sich an einer ganzen Reihe von Werken verschiedener Komponisten zeigt und sich, wie gesagt, noch innerhalb des symphonischen Musikdramas selbst entwickelt, knüpfen nun die neueingedrungenen objektivistischen Tendenzen an, deren Ausgangspunkt Frankreich ist. – In Paris hatte um die Jahrhundertwende das Ballett, welches nach dem Niedergang der Großen Oper in seinen Entwicklungsmöglichkeiten beeinträchtigt worden war, eine Wiederbelebung erfahren, die an das Wirken des Russischen Balletts und Strawinsky's geknüpft ist. Hier lagen die Quellen der typisierenden Sphäre, aus denen nun mit elementarer Kraft Rhythmus und Gliederung hervorbricht und neues Leben in die symphonische Musik mit ihren endlosen Sequenzsteigerungen und verfließenden Formen bringt. Es entsteht eine neue Tanzkunst, die sich lossagt von den Rhythmen der herkömmlichen Tänze und den Tanz selbst von aller Abgezirkeltheit, sowie von der Detaillisierung der älteren Pantomime befreit und das Tänzerische, unter Benützung völlig freier, aus den anatomischen Verhältnissen des Körpers sich ergebender Bewegungen, aus dem Geiste der Musik heraus zu gestalten sucht.

Hiermit waren der Geste und ihrer musikalischen Erfassung neue Wege gewiesen worden, gleichzeitig aber entdeckte man auch die Kraft des Rhythmus und die Gewalt der Geste für die Szene. So war nun durch den Tanz, die seit dem Barock verloren gegangene innige Vereinigung von Musik und Szene wiedergewonnen worden und es ergab sich nunmehr zwingend die Nutzanwendung der neuen Errungenschaft für die Oper. Damit aber war die Lösung des großen Problems, an dem Generationen befähigter Musiker scheitern mußten, die Überwindung des symphonischen Musikdramas, in greifbare Nähe gerückt. Was noch erkämpft werden mußte, war: die gewonnene Durchdringung von Musik und Szene einzugliedern in eine noch umfassendere Bindung, die das Musikalische ebenso aus dem allgemeinen Empfindungsinhalte der Dichtung heraus gestaltet, wie die Formung der Geste und damit die Gestaltung des Szenischen aus dem Geiste der Musik sich vollzieht.

Und wie zu Beginn des neuen Objektivismus ranken sich, knapp vor dem entscheidenden Momente der Lösung, die Kräfte nochmals zurück und klammern sich an die Vergangenheit: Händels Werk erlebt seine Wiedererstehung, für das Niedecken-Gebhard in Göttingen, dann in Hannover den Bühnenstil schafft. Die Einzelbewegungen auf seiner Szene klingen zusammen zu mächtigen Akkorden, deren Ausführung der Masse der Chorsänger und der Statisten, die in einer bisher ungekannten Weise zur Teilnahme an der Handlung herangezogen werden, obliegt. So wird ein Prinzip der stilisierten Massenbewegung geschaffen, das der Inbegriff aller Typisierung, unter Vermeidung jeglichen Naturalismus nur auf das Große und Gewaltige eingestellt ist, und so wie kein anderes geeignet erscheint, die Empfindungsinhalte einer objektivistischen Opernmusik zu szenischer Bildhaftigkeit erstehen zu lassen.

Der Beginn des neuen Formalismus in der Oper ist, wie bereits gesagt, in Richard Strauss' Schaffen nach „Elektra" zu suchen. Nach ersten Ansätzen im „Rosenkavalier" hatte bereits in „Ariadne auf Naxos" die Durchsetzung formaler Gestaltung einen größeren Umfang angenommen und eine Stilisierung der Musik durch den dichterischen Vorwurf erzwungen, die eine Rückkehr zur geschlossenen Nummernoper auf archaisierender Grundlage nach sich zog. Den gleichen Weg betritt Ferruccio Busoni in der „Brautwahl" und bildet ihn in den beiden kleinen Opern „Arlecchino" und „Turandot" so aus, das eine neue Form der commedia dell' arte entstand, die wie man hört in „Faust", der letzten Oper des Meisters ihre Vollendung erreicht. In ähnlicher Weise nimmt Paul Hindemith in dem Marionettenspiel „Das Nusch-Nuschi" die geschlossene Forma auf, ebenso Ernst Krenek in der heitern Oper „Der Sprung über den Schatten", während seine szenische Kantate „Zwingburg" zwar Formen aufweist, jedoch lockerer gearbeitet ist.

Das Jahr 1924 bringt die entscheidende Wendung: das Werk „Alkestis" von Egon Wellesz. In voller Konzentriertheit erscheint hier der neue Opernstil verwirklicht, alle technischen Errungenschaften der letzten Entwicklung sind zu höchster Entfaltung gebracht und wirken in vollendeter Reinheit zusammen. Das Kompositionstechnische rein äußerlich betrachtet: voll ausgebildete Polytonalität, die sich mit allen durch sie bedingten Merkmalen in Stimmführung und Instrumentation auswirkt. Die melodische und formale Anlage: Periodisierung und Gliederung in mächtige, geschlossene Formkomplexe, die in sich von einheitlichen Stimmungsinhalten erfüllt

sind, zueinander jedoch im Kontrastverhältnis stehen. Das Gestaltungsprinzip: aus dem Geiste der Dichtung die Musik, aus dem Geiste der Musik die Szene. Die Musik ersetzt das Wort durch die Stimmung, führt dieses gleichsam über sich hinaus zu höchster Beseelung, diese aber überträgt sich uneingeschränkt auf die Szene, die dadurch – ebenso wie das Wort – in die erhöhte Sphäre hinaufrückt.

Der Kreis der Erscheinungen schließt sich: die restlose Durchdringung von Musik und Drama war zur Wirklichkeit geworden, von den Niederungen des Zeitlichen losgelöst, ist die Monumentalität der Barockoper wieder erstanden und damit erscheint dem zeitgenössischen Opernschaffen eine geistige Vertiefung zugeführt, die es hoch über die jüngste Vergangenheit hinaushebt.

Aus diesem Komplex aber führt der Weg weiter bis zu den letzten, kultischen Wurzeln des Dramas: bei einer weitern Ausbildung und Verselbständigung von Chor und Tanz, der beiden objektivistischen Elemente, die dem neuen Opernstil zum Siege verhalfen, gelangt man zu einem sakralen Chorspiel, welches nicht unähnlich dem antiken Dithyrambos, eine Epoche gesteigertester Objektivierung einleiten könnte.

So sammeln sich, von fernsten Fernen beleuchtet, die Einzelheiten zeitgenössischer Opernentwicklung um das gleichmäßig kreisende Kräftespiel, das der stetige Wechsel von Subjektivismus und Objektivismus zwischen den Kulturen Italiens, Frankreichs, Deutschlands und Österreichs bewirkt.

Hans Mersmann (Berlin)

OPERNDICHTUNG

I.

Ein Problem ist das Opernbuch zu allen Zeiten gewesen. Von dem Tag an, an dem Rinuccini, der Dichter des ersten Florentiner Opernkreises, seine „Dafne" schrieb, welche der gelehrte Opitz später übersetzte und dadurch (mit der Musik Heinrich Schützens) zur ersten deutschen Oper machte. Damals wollte man das griechische Drama wieder zum Leben erwecken, von dem man wußte, daß Wort und Ton Teil an ihm hatten. Aber der Versuch mußte mißlingen: denn um 1600 stand eine andere Dichtung einer andern Musik gegenüber. Die griechische Musik konnte einem Drama zum tönenden Grunde, dem Wortsinn zum tragenden Postament werden; jene Zeit aber war von einer Musik getragen und durchflutet, welche, eben im Begriff, die Sprache dreier Jahrhunderte entscheidend zu gestalten, mit elementarer Gewalt dahinströmte. Wenige Jahrzehnte genügten, um das Gewicht der Kräfte völlig zu verschieben und das Opernbuch den Forderungen der Musik anzupassen. Mit der Zerschneidung einer großen dramatischen Entwicklung in ökonomisch angereihte Arien und Rezitative war das Schicksal des Textbuches besiegelt und eine Bindung geschaffen, von der sich zu befreien es erst des rhetorischen Aufgebots Richard Wagners bedurfte. Immer wieder wurde die Operndichtung nach diesen beiden Richtungen auseinandergerissen: der Dichter versuchte vergeblich, eine dramatische Entwicklung den formalen und wesentlich lyrischen Forderungen des Musikers anzupassen. So war sie von Anfang unrein, ein Widerspruch in sich selbst, den zu überwinden ein Menschentum von der Spannweite und Totalität Mozarts nötig war.

In dieser Zwiespältigkeit, einige Zeit durch die Forderung eines antiken Stoffes notdürftig gehalten, lag das Opernbuch allen Einflüssen wehrlos preisgegeben. Mit der Freiheit des Stoffes zeigte sich seine ganze Haltlosigkeit und es durchmaß in kurzer Zeit alle Stufen von der ethisch religiösen Legendendichtung bis zum dekorativen Marionettenspiel, vom subjektiven künstlerischen Bekenntnis bis zum Zeremoniell eines Festspiels, das völlig zur gesellschaftlichen Angelegenheit geworden war. Zwischen diesen Grenzpunkten kreisend, wurde es zur Spiegelung eines vielgestaltigen Lebens: ein Stück Kulturgeschichte, so plastisch und unmittelbar, wie kaum ein anderes. Hier weht uns steife höfische Etikette aus den vergilbten Blättern entgegen, dort Schaulust, Sensationsbedürfnis und Zotengier der großen Masse.

Sicherlich, das Problem des Opernbuches schien unlösbar. Zu allen Zeiten haben ernsthafte Leute behauptet, daß man unmöglich mit dem Schwerte in der Brust eine da capo-Arie singen könne – zu allen Zeiten hat ihnen der Musiker gelassen das Gegenteil bewiesen. Die ästhetischen Untersuchungen über die Operndichtung wuchsen zu einer ganzen Literatur, ohne daß die innere Struktur der Texte sich irgendwie geändert hätte. Sie schienen um so besser, je mehr sie auf eigenes Leben verzichteten, und der große Routinier Metastasio schuf, indem er sich als Dichter preisgab, dem Musiker das wirksamste Instrument. Er schrieb Arientexte ohne irgend einen Gedanken, die schon Musik waren, wenn man sie las.

Gegen diese völlige Unterwerfung des Dichters wuchsen Reformversuche, welche bezeichnenderweise (mit der einzigen Ausnahme Apostolo Zenos) von Musikern inspiriert wurden. Und doch erreichte das Ziel nicht Gluck mit seinem Ringen um die erneute Ausgewogenheit der Kräfte, sondern die unbekümmerte Naivität der „Freischütz"-Dichtung. Eine einzigartige Stellung nimmt Mozart in dieser Entwicklung ein: er hatte keineswegs so schlechte Texte, wie man es (meist ohne Kenntnis der Originale) annimmt; auch hat er den „Figaro" und „Don Giovanni" nicht gegen seine Dichtungen geschrieben, sondern aus ihnen heraus. Aber er hatte die Fülle und die Freiheit, um aus jeder keimhaft verborgenen Möglichkeit seiner Dichtungen Leben aufblühen zu lassen. Erst im 19. Jahrhundert reifte die Erkenntnis, daß das Wesen einer Operndichtung nicht in der Möglichkeit, sondern in der Notwendigkeit ihrer Vertonung bestand. Diese Erkenntnis wurde in Richard Wagner vollendet, der den ganzen Weg ihrer Entwicklung von neuem durchmaß, um sie im „Tristan" zu erfüllen. Hier waren Wort und Ton in ein neues Verhältnis zu einander getreten: der Textdichter schwieg zur rechten Zeit, um den Musiker reden zu lassen.

2.

Eins scheint aus diesem Überblick sich zu erweisen: der spezifische Eigenwert des Operntextes. Er ist unabhängig von seinem Stoff, seiner Form, aber auch wenig abhängig von seinem dichterischen Wert. Ja, es scheint immer wieder, als ob der künstlerische Wert des Textes als Dichtung seiner Eignung zum Opernbuch oft hinderlich sei. Der eine sichtbarste unter diesen spezifischen Eigenwerten der Operndichtung ist unzweifelhaft ihr Verhältnis zur Musik. Sie muß, ohne sich selbst zu verletzen, Musik fordern, vorbereiten, bedingen. Sie muß in einem ganz anderen Sinne, als wir diesen

Begriff meist auffassen, musikalisch sein. Das gilt äußerlich für Sprache, Satzbau und Rhythmus; es gilt aber auch für die Gedanklichkeit, für die Gefühlszonen, welche sie umspannt, die Bereiche seelischen Erlebens und die Temperaturen ihrer Affekte. Darüber hinaus ist der Rhythmus des Geschehens von größter Bedeutung. Dieser Rhythmus muß musikalisch sein. Die Kurven, in denen die Menschen einander begegnen und verlassen, in denen eine Entwicklung ansteigt und sinkt, sind ein unmittelbarer Haftpunkt für den Musiker (von hier aus muß der „Figaro" und „Don Giovanni" betrachtet werden.) Sie auch bedingen (ein sehr wesentliches Moment!) die Dichtigkeit der Worte, d. h. das Verhältnis der aufgebotenen Worte zur inneren und äußeren Handlung.

Zu diesen wesentlichen Merkmalen der Operndichtung gehört, was ich ihre Atmosphäre nennen möchte. Sie spielt hier eine viel größere Rolle als im Wortdrama. Sie ist die Summe aller zeitlichen und damit auch aller stilistischen Bindungen. Durch sie wird die Oper zur Spiegelung ihrer jeweiligen Gegenwart. Sie ist durch den Stoff bedingt, aber ist doch viel mehr als der Stoff allein. Sie durchdringt den Stoff, wie das Blut den Körper. Diese Atmosphäre ist es, die der große Musiker instinktiv erfaßt und unmittelbar gestaltet, während der andere an ihr vorbeigeht. Die Atmosphäre des „Figaro" ist der beschwingte Rhythmus des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die Mischung von Anmut, Stilisierung, gesteigertem Lebensgefühl und Frivolität. Die Atmosphäre des „Freischütz" ist die der deutschen Romantik: jene Verbindung schlichten, gebundenen, bürgerlichen Lebens auf dem Grunde der Natur mit dem Einschlag des Übersinnlichen, Dämonischen, wie sie etwa Mörickes „Maler Nolten" trägt. Die Atmosphäre des „Tristan" ist die Berührung eines schrankenlos gesteigerten Individualismus mit der lebensverneinenden, dekadenten, aber doch noch wesentlich romantischen Weltanschauung des späteren 19. Jahrhunderts.

Die gleiche völlige Identität der Atmosphären ist es, die in der jüngeren Musik noch einmal eine völlige Verschmelzung herbeiführte: Maeterlinck und Debussy in „Pelléas et Mélisande". Hier wurde (schon in fühlbarem Gegensatz zu der späteren Vertonung von Maeterlincks „Ariane et Barbe bleue" durch Dukas) das impressionistische Musikdrama geschaffen. Durch die Gestalten wie durch die Musik dieses Dramas geht der gleiche Zug unkörperlichen, schattenhaften, transzendentalen Lebens; in hohem Maße wurde hier eine Atmosphäre, nicht eine Handlung zum Tönen gebracht.

In geringerem Grade ist dieses Moment auch beim Liede erkennbar und löst sofort eine Reihe von Beobachtungen aus. Es sind immer wieder Verbindungen von

verschiedenster Intensität. Höhepunkte der Entwickelung: Matthias Claudius und J. A. P. Schulz („Der Mond ist aufgegangen . ."), Goethe und Schubert in den „Grenzen der Menschheit", Mörike und Hugo Wolf, Verlaine und Debussy. So mußte die lyrische Atmosphäre Rilkes und Georges auf die Liedkomposition der letzten Jahrzehnte unendlich anregend wirken. Und doch war Arnold Schönberg schon um eine Welt von Stefan George getrennt, als er sich anschickte, die schönsten Stücke seiner Lyrik zu vertonen.

3.

Hier entsteht die Frage: haben wir und unsere Musik überhaupt noch etwas mit der Oper zu tun? Gibt es noch Dichtungen, welche imstande sind, unsern Rhythmus und unser Fühlen dramatisch auszudrücken?

In der Tat ist ein nicht geringer Bruchteil unserer Opernproduktion durch diese Frage gerichtet. Die veristische Oper gehört längst der Vergangenheit an. Sie hat sich durch jeden Mangel an dem, was hier Atmosphäre genannt wurde, selbst zu einer zeitlich begrenzten kleinen Provinz der Operngeschichte herabgedrückt. Jener Typus des heute noch lebendigen Operntextes, der sich aus einem bunten Gemisch von Romantik, Realismus, Milieu und Psychologie zusammensetzt, meist noch verbunden mit schlechter gedanklicher Formung, ist ebensfalls ohne jede Aussicht auf Zukunft. Alles in allem: vier Fünftel unserer Opernproduktion ist durch ihre schlechten Texte schon zur Geschichte geworden.

Unsere Musik führt vom Wort ab. Das Ringen, welches sich seit zwei Jahrzehnten in ihr abspielt, ist dem Wort feindlich, drängt zum absoluten, instrumentalen Ausdruck. Und wenn man die Geschichte der Oper in ihren hundertfältigen Strahlenbrechungen überblickt, so scheint es, als wären wir nie weiter entfernt von ihr gewesen als heute. Theater, Geste, Rampenlicht, das alles scheint nicht mehr zu uns zu passen.

Dennoch gibt es unter den Opern der letzten Zeit Werke, welche das Gegenteil bezeugen. Auch die Oper ist lebendig geblieben und verbindet sich, vorläufig noch in Einzelwerken, mit dem Erlebnis und dem Rhythmus der Zeit. Auch diese Werke tragen eine Atmosphäre oder den Keim einer solchen in sich. Darin liegt der unleugbare Beweis für die Lebenskraft, welche diese merkwürdigste und widerspruchsvollste Gattung der Musik unvermindert durchströmt.

Eine dieser Atmosphären ist auch hier eine enge Verbindung mit den Impulsen jüngster Literatur. Es ist starkes, oft rohes aber blutvolles Leben in ihr, fortreißende

Kraft, unverminderte Vitalität, ſtarke Bejahung triebhafter Sinnlichkeit. Die innere Verbindung dieſes Ausdrucks mit der Haltung einer beſtimmten Art jüngſter Muſik iſt unverkennbar. Es iſt die Atmoſphäre der Proſa Kaſimir Edſchmids, der dramatiſchen Gedichte des Malers Kokoſchka und Auguſt Stramms, welche beide Hindemith vertonte. Hier liegt eine überzeugende Bindung vor: starke, steile Kurven, bizarre Farbwirkungen, grelle Gegenſätze charakteriſieren dieſen Typus von Opern deren Stoffe durch eine überſpitzte Betonung der Sexualität ihre Zeitlichkeit eindeutig beweiſen.

Einen zweiten Typus vertreten Schönbergs ſpäte Muſikdramen. Ihre Atmoſphäre knüpft vielleicht innerlich an den Impreſſionismus an. Sie drängt von aller Begrenzung ab, ſteigert Geſtalten und Leben ins Tranſzendentale, Spukhafte, arbeitet mit ganz neuen Wirkungen und Kombinationen von Farbe, Raum und Licht. Wie in Schönbergs Tondrama „Die glückliche Hand" ein kleiner Bühnenraum durch ein Halbrund abgeſchloſſen iſt und aus dunklen Öffnungen die Geſichter der „Sechs Männer" und „Sechs Frauen" weſenlos und erſtarrend in dieſen Raum hineinblicken, ſo iſt die Muſik, aus geſungenen, klangvoll und tonlos geſprochenen Stimmen zuſammengeſetzt, ein unheimlicher, adaequater Ausdruck dieſer Atmoſphäre, deren Weſen ganz unſerer Gegenwart zugehört.

Dieſes Fortdrängen von der Wirklichkeit führt in einem dritten Typus zur geſteigerten, ſtiliſierten Betonung des theatraliſchen Moments. Die Oper wird zum bunten Marionettenſpiel; die Geſtalten der Commedia del'Arte tauchen wieder auf. Busoni, der ſie wieder lebendig macht, formuliert die äſthetiſche Forderung dieſes Operntypus als eine „Scheinwelt, die das Leben entweder in einem Zauberſpiegel oder einem Lachſpiegel reflektiert. Und laßt Tanz und Maskenſpiel und Spuk mit eingeflochten ſein, auf daß der Zuſchauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht ſich ihr hingebe, wie einem Erlebnis"*). Aus anderem Geiſte erneut ſich das Spiel in einem Werke wie Strawinskys „Geſchichte vom Soldaten". Es iſt der Geiſt des alten deutſchen Puppenſpiels, hölzern, hart, unbeholfen in der Sprache und doch durchtränkt von einer fauſtiſchen überſinnlichen Atmoſphäre, welche auch hier Text und Vertonung zu zwingender Einheit bindet.

Von hier aus führt ein Weg weiter, den ſchon der Impreſſionismus beſchritten hatte. Die Oper gibt ihre feſten Formen preis. Es ſchwinden ihr die großen tektoniſchen Spannungskurven. Nicht nur das muſikaliſche Thema, ſondern auch die gedank-

*) „Entwurf einer neuen Äſthetik der Tonkunſt"

liche Struktur des Textbuches fällt in sich zusammen. Die Form des raschen Wechsels der Bilder läßt den Worten keinen Raum mehr. Die Oper drängt ins Ballett und ins mimische Drama. Die Entwicklung des Opernbuches endet in einer Darstellung der Bildfolge, deren Tempo der Musiker bestimmt. Es ist das gleiche Gesetz, welches das Wortdrama in den Film hineintreibt.

Ein Gegentypus entsteht dieser Entwicklung in der Hinneigung der Operndichtung zum Märchen und Mythus. Auch er gehört unserer Zeit an, mit deren Kräften er sich zutiefst verbindet. Der Abstand der Fassung des „Blaubart"-Märchens von Maeterlinck und dem Textdichter Bela Bartoks ist symbolisch. Hier liegen Entwicklungsmöglichkeiten. Und wie diese wieder in größeren Kurven schwingenden Vorgänge einen Gegenpol darstellen zum buntbewegten Marionettenspiel, so erscheint als Abwehr gegen die triebhafte, farbige Gegenwartsdichtung eine Erneuerung der Oper aus mythischem, sakralem Geiste, wie sie in der von Hofmannsthal nachgedichteten, von Wellesz vertonten „Alkestis" in Erscheinung tritt. Hier ist ein Ethos, das sich mit dem Ringen unserer Zeit um hochgewölbte Formspannungen und reinen, abgelösten Inhalt verbindet.

Nur Möglichkeiten sollten hier festgestellt werden. Ausläufer vielverschlungener Entwicklungswege. Wo aber die Zukunft liegt, entscheidet nicht der Musiker allein, sondern gleichwertig mit ihm der Dichter.

Max Slevogt (Neukaſtel, Rheinpfalz)

MEINE INSZENIERUNG DES DON GIOVANNI[1])

Ihr Vorſchlag, mich über meine Inſzenierung des Don Giovanni zu äußern, hat einen gewiſſen Reiz für mich, wobei ich Ihnen offen geſtehen will, daß mir alles Fachmänniſche, auch die Literatur über dieſen Stoff, gänzlich fremd geblieben iſt. Mit Abſicht habe ich dieſes ganze Material überſprungen, weil ich der Meinung bin, daß eine gewiſſe Unbefangenheit dem allem gegenüber am eheſten zu der Auffaſſung führt, die unſerer Zeit entſpricht. Denn Don Giovanni, das „drama giocoso", wird immer eines der größten Probleme der Operngeſchichte bleiben.

Zunächſt möchte ich mich nur mit dem Teile beſchäftigen, der für das Auge beſtimmt iſt, den man alſo unter Dekoration, Koſtümen und Beleuchtung verſteht.

Es ſcheint mir von Grund auf ein Irrtum zu ſein, daß alle Kräfte, die mit dem Theater und der Aufführung zu tun haben, die Arbeit des Dekorateurs für die äußerlichſte halten. Sie ſcheint für die Betreffenden nur dazu da zu ſein, um ihre anderweitigen Leiſtungen herauszuheben. In der Tat iſt es ja im allgemeinen für die Oper durchaus genügend, wenn in einem relativ geſchmackvollen Rahmen ausgezeichnete Sänger und ein ausgezeichnetes Orcheſter die eigentlichen Träger der Wirkung ſind. Wie ich aber Mozarts eigenartige Schöpfung auffaſſe, iſt ſie ſo weit von jedem Opern- und Theaterſchema entfernt, daß – gleichviel, ob Mozart ſich deſſen bewußt war oder nicht – dem Dekorativen die Aufgabe einer eigenen Selbſtändigkeit eingeräumt werden muß. So ſchien es mir geſtattet, auf dieſem Gebiet hier nicht in der üblichen dienenden Stellung aufzutreten (ſo wenig auch eine Vordringlichkeit entſtehen durfte), ſondern von dem Recht Gebrauch zu machen, das auch Kapellmeiſter, Sänger und Regiſſeur in Anſpruch nehmen, nämlich perſönlich zu geſtalten, ſelbſtverſtändlich von der Muſik Mozarts und ſeiner dramatiſchen Idee ausgehend. Es konnte ſich alſo auch nicht darum handeln, die Bühnenſkizzen irgendeiner, wenn auch noch ſo bewährten Theaterfirma zur Ausführung zu übertragen, ſondern gerade hier ſollte eine perſönliche Anſchauung zum Ausdruck gebracht werden, die Dekoration ſollte gleichſam etwas von der Handſchrift des Künſtlers tragen – mit einem Wort: die ganze Inſzenierung ſollte auf Erfindung geſtellt ſein.

1) Herr Profeſſor Slevogt hatte die Freundlichkeit, ſich über ſeine diesjährige Dresdener Inszenierung des Don Giovanni in einem Offenen Brief an die Schriftleitung auszuſprechen. Die Szenenbilder und Figurinen (notwendige Ergänzung der folgenden Gedanken des Künſtlers) erſchienen unter dem Titel „Don Giovanni" bei Bruno Caſſirer, Berlin

Die Schriftleitung.

Der erſte Auftritt der Oper verſetzt uns ſchon in den dramatiſchen Höhepunkt der Schuld des Helden. Trotzdem bleibt er nur ein Vorſpiel, und die Dekoration muß den Charakter des Unbeſtimmten, Stürmiſchen, kennzeichnen. Ein Gitter gegen den düſteren Nachthimmel, das den Begriff des Eindringens unterſtreicht, und die Treppe zu Donna Anna's Zimmer dünkten mir genügend.

Erſt die nächſten Auftritte geben die Einführung in das ganze Milieu und gleichzeitig den Schauplatz, auf dem ſich die letzten Stunden des Helden abſpielen ſollen. Hier genügt das Gaſthaus, an dem ſich alle Wege kreuzen, und als Gegenüberſtellung das Haus des Helden mit dem Park, von dem aus er wie ein Raubritter von ſeiner Burg herab alles überſieht und ſtets gegenwärtig ſein kann. Hier war von dem ſehr richtigen Standpunkt des Regiſſeurs auszugehen, der alle kommenden Szenen und Verwandlungen auf einen Schauplatz zuſammengezogen wünſchte, genau ſo, wie im zweiten Akt die Rückſeite des Gaſthofes, an das der Eingang zum Friedhof angrenzt, den Schauplatz verſchiedener Szenen abgeben muß.

Das Finale des erſten Aktes ſollte nicht nur die Dekoration eines Feſtſaals, ſondern eine bildliche Verkörperung der ungeheuren Lebensfreude des Don Giovanni geben. Das Stück, das an ſich durchaus nicht hiſtoriſch iſt, ſoll wohl in der Zeit der Renaiſſance ſpielen. Für die Darſtellung ſcheint mir aber der Renaiſſance-Stil zu ſtreng gebunden, und ich habe daher einem überquellenden Barock den Vorzug gegeben, aber einem Barock, den ich erfand, um das Ganze möglichſt zeitlos zu halten. Von hier aus ſtellte ſich ſelbſtverſtändlich die Forderung ein, auch die Koſtüme in gleichem Sinn zu erfinden.

Dieſelbe Freiheit einer Art Symboliſierung führte zu der Darſtellung der Statue des Komthurs, die in ihrem übertriebenen Ausmaß bereits eine Ahnung der Welt des Überſinnlichen geben wollte. Das oft verſuchte Problem des Schluſſes mit dem Septett bemühte ich mich durch das Medium des Lichtes zu löſen, das in den ſelben Raum, in dem ſich das Gaſtmahl des Don Giovanni, die furchtbare Szene mit dem ſteinernen Gaſt und der Abſchluß der überlebenden Alltäglichkeit abſpielen, jedesmal eine ganz andere Stimmung brachte durch die ſich von ſelbſt gebende Wandlung eines von Kerzen intim beleuchteten Zimmers in einen verdunkelten und ſchließlich in einen vom Tageslicht überſtrömten Raum. Die naiv vorgeſchriebenen hölliſchen Mächte, vor denen der Komthur den Don Giovanni retten will, ſuchte ich zu verdeutlichen durch das einfache Mittel eines Transparents, das nach dem Verſchwinden des Komthurs die Wände des

Gemachs durchsichtig erscheinen und in unbestimmtem Licht eine Teufelsfratze und Teufelskrallen ahnen läßt. Wenn dieser Versuch nicht ganz gelang, so scheint mir die angedeutete Idee doch die richtige zu sein. In einem Stück, in dem wir eine Statue singen hören, ist auch der Teufel am Platze.

Überhaupt möchte ich die Wirkung der Ausnützung des Lichtes als eine der Wirkung des Orchesters am nächsten kommende bezeichnen, und wenn man sich entschließen würde, den großen musikalischen Linien auch in der Beleuchtung nachzugehen, anstatt sich durch alle möglichen Finessen der modernen Beleuchtungstechnik zu zersplittern, so ließe sich eine Dekoration mit den einfachsten Mitteln denken, die all dem unsicher experimentierenden Theaterunfug von heute ein erfreuliches Ende bereiten würde, ohne in eine künstliche Enthaltsamkeit zu verfallen. Ausdrücklich sei dazu bemerkt, daß ich um keinen Preis auf das altmodische Rampenlicht verzichten möchte, das allein dem Theater die notwendige unwirkliche Distance gibt und zugleich dem einfachen Bedürfnis des Zuschauers Rechnung trägt, den Mund und die Mimik des Darstellers zu sehen.

Alles das führt dazu, eine Einheit zu wünschen von Kapellmeister und Maler, nicht eine solche von Regisseur und Maler – natürlich am besten eine Einheit von allen dreien. Auch das dramatische Geschehen auf der Bühne ist der nachschaffenden Phantasie des Malers noch viel zu sehr entzogen. Die Eigentümlichkeit aller ganz großen Werke ist doch gerade die, daß jede Zeit sie wieder anders schaut, ohne daß sie selbst sich ändern. Eine romantische Auffassung des Don Giovanni, wie sie etwa ein E. T. A. Hoffmann hegt, bedingt einen andern Helden und damit auch eine andere Dekoration. Auch die Auffassung von einem Helden, der nur exzelliert durch seine zahllosen erfolgreichen Liebesabenteuer, des Don Juan der großen Oper, erscheint uns heute verblaßt, zumal wir – gerade im Sinne des drama giocoso – nur Zeugen seiner dauernden Mißerfolge sind. Ich möchte vielmehr das Element hervorheben, das Mozart selbst als „giocoso" bezeichnet hat. Die ungeheure Lustigkeit und Elastizität des Helden, der jede Situation, ob gut oder schlecht für ihn, stets nur zu seiner Unterhaltung und zu seinem Vergnügen dreht, der im Bewußtsein dieser ungeheuren Lebenskraft vor keiner Sitte, vor keinem Gesetz Halt macht, und für den seine Nebenmenschen nur dazu auf der Welt sind, daß er sein Spiel und seinen Spaß mit ihnen treibt – sie bilden den Boden, auf dem sich alles abspielt! Don Giovanni hat eigentlich gar keinen Gegenpart unter seinen Mitspielern; er meistert sie alle, und er rührt in allen diesen mehr

passiven Naturen erst jene Gefühle auf, deren Zeugen wir sind, und die wir in den Arien u. s. w. genießen. Er ist der Herrenmensch, der alle quält, mit allen spielt, und doch durch seinen bezwingenden, überschäumenden Übermut alle an sich fesselt, und zwar Frauen wie Männer! Man denke an Leporello, den er unermüdlich benützt, schlecht bezahlt und schlecht behandelt, und der sich doch nicht von ihm trennen kann. In Don Giovanni ist die Kraft, die das Leben lebenswert macht. Vor nichts und vor niemand aber macht er Halt; jede sittliche Idee verachtet er, bis sich diese für die Zuschauer durch seine Vernichtung doch durchsetzt. Nur von einer solchen Betrachtung aus kann ich mir eine einheitliche Wirkung des Ganzen denken. Der vielumstrittene Schluß ist eine absolute Notwendigkeit; denn in dem Moment, da der Herr nicht mehr da ist, gehen die andern ihrem durch ihn – und nur durch ihn – gestörten und unterbrochenen Alltagsleben wieder nach.

Rudolf Schäfke (Berlin)

MOZARTS ANSCHAUUNGEN VON DER OPER NACH SEINEN BRIEFEN

Mozart hat seine Anschauungen von der Oper implicite und praktisch in seinen Werken niedergelegt. Die Bemerkungen, die sich darüber in den Briefen verstreut finden, können, wie sie aus der Erfahrung des Schaffenden entsprangen, vollkommen nur im Zusammenhang mit diesem Schaffen verstanden werden. Da die Einbeziehung der Mozartschen Praxis die hier gestellten Grenzen weit überschreiten würde, so ergibt sich die Notwendigkeit, die sporadischen brieflichen Äußerungen über das Wesen der Oper von der anderen Seite her, theoretisch zu stützen und zu begründen. Hierzu bieten die Briefe selbst Gelegenheit, insofern sich aus ihnen Mozarts allgemeine musikästhetische Einstellung erkennen läßt.

Mozart arbeitet mit den Anschauungen und Begriffen der Musikkritik, wie sie sich mit der allmählichen Entwicklung des galanten Stils während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also etwa seit Heinichen, Mattheson, Scheibe, herausgebildet hatten und wie sie auch Mozarts Vater in seiner Violinschule vertritt. Die beiden

Hauptforderungen, welche die galante Epoche im Gegensatz zur polyphonen Kunst der älteren Zeit – als deren letzter Ausläufer und Höhepunkt ihr J. S. Bach erschien (Scheibe) – für die Musik aufstellte und die das 18. Jahrhundert über Gültigkeit behielten, liegen in den Begriffen „rühren" und „gefallen". Auch Mozart wendet sie an (II 4). *)

Unter „Rührung" – man übernahm den terminus von dem französischen Ästhetiker Dubos – wurde das Moment des Ausdrucks verstanden. Ebenso wie 150 Jahre früher die Begründer der Oper in Florenz werfen die Musikschriftsteller um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Polyphonie Ausdruckslosigkeit, Dunkelheit, Schwulst vor und verlangen in erster Linie Affektgehalt von der Tonkunst. Nur mit solchem Inhalt gilt sie ihnen als verständlich, als „natürlich". Mozart lehnt ähnlich wie 40 Jahre vor ihm Bokemeier und Scheibe einerseits das „Unverständliche und Schwülstige" des „erhabenen" Stils, andererseits das allzuleicht Verständliche des „platten, niederträchtigen" Stils ab und erblickt in einem „Mittelding" zwischen beiden das Ideal (II 202). Er meint damit die Schreibart, die jene Ästhetiker, unter Übertragung der drei rhetorischen Stile auf die Musik, die „mittlere" nannten. In den kritischen Bemerkungen über Kompositionen und Virtuosenleistungen, die Mozarts Briefe in großer Zahl enthalten, steht das Moment des Ausdrucks überall im Vordergrund. Mit Wendungen wie „Natur, Expression, Empfindung, Gefühl, Geschmack, Feuer", die dahin zielen, erteilt er sein Lob. Er selbst ist davon überzeugt, durch Töne seine „Gesinnungen und Gedanken" ausdrücken zu können (I 110), ja er glaubt mit dem Andante seiner Mannheimer Klaviersonate in C-dur (Köchel 309), also mit absoluter Musik, ein Charakterbild Rosa Cannabiech gegeben zu haben (I 138). Die virtuose Technik erkennt er zwar an, läßt sie aber nur als Mittel zum Zweck gelten. Sobald sie Selbstzweck wird, verurteilt er sie. In der Kritik von Sängern spricht er dann verächtlich von „geschnittenen Nudeln" (II 32), von „Passagen und Rouladen", deren man bald müde werde (I 167). Unter den Instrumentalkünstlern tut er Clementi als „bloßen Mechanikus" ab (II 152, 154, 226, 227). Dieser an die Künstler gerichteten Forderung entspricht es, wenn Mozart vom Zuhörer verlangt, daß er nicht bloß höre, sondern auch „denke und empfinde" (I 191, 193).

Das Postulat des Ausdrucks erhält in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts seine Ergänzung und Einschränkung durch das des „Gefallens", durch das Moment

*) Die Zitate der Briefe beziehen sich auf die von L. Schiedermair besorgte Gesamtausgabe.

des Sinnlich-Schönen, „Angenehmen" (II 252). Kennzeichnend für diese Auffassung der Zeit ist Mozarts Bemerkung, daß „die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt werden müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allezeit Musik bleiben muß" (II 122). Die Grenze des Schönen zu überschreiten, hat erst die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts dem Charakteristischen gestattet. Der Träger des sinnlichen Wohllauts in der Musik ist für die Ästhetiker der galanten Zeit (Scheibe, Rousseau) bis zu Mozart die Melodie. Musik soll „Gesang" sein. So schätzt auch Mozart den „feinen, singenden Geschmack im Cantabile" als den „wahren" ein (II 93) und tadelt sein Fehlen z. B. bei Anton Schweitzer, dem Komponisten der „Alceste" Wielands (I 254, 276).

Der Nachdruck, den die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts auf die Expression legt, macht es erklärlich, daß in den die Oper betreffenden brieflichen Äußerungen selbst einer Musikernatur wie Mozart das Ausdrucksproblem und was damit zusammenhängt, im Vordergrund steht. Leider beziehen sich Mozarts Bemerkungen in der Hauptsache nur auf den Idomeneo (II 3/37) und die Entführung (II 121/24), wozu einige textkritische und dramaturgische Auslassungen über L'oca del Cairo kommen (II 238/39, 241/43). Über die Meisterwerke Figaro, Don Juan und die Zauberflöte schweigen die Briefe in ästhetischer Hinsicht. Die vorhandenen Äußerungen erweisen jedoch in ihrer Gesamtheit eine klare, eindeutige Anschauung von der Oper.

Mozart zeigt an einigen Beispielen, wie er in seinen Werken Gefühlsdarstellungen und Tonmalereien ausführt. So erklärt er die musikalische Schilderung des heftigen Zorns in der Arie des Osmin (Entführung I) (II 122) und beschreibt, wie die Arie des Belmont (Entführung I A-dur) das klopfende Herz, Zittern und Wanken, schwellende Brust, Lispeln und Seufzen (II 122), eine andere Arie aus dem 2. Akt der Entführung das rasende Meer und das Drohen tonmalerisch nachahmt (II 32). Diese Praxis der Tonmalerei in der Vokalmusik ist im 18. Jahrhundert beliebt. Albert Schweitzer hat sie bei Bach nachgewiesen. Heinichen gibt mit seinen „loci topici" als Hilfsmitteln der Erfindung eine Theorie dieser Kompositionstechnik. Das Gewicht, das Mozart auf das Dramatisch-Ausdrucksvolle in der Oper legt, zeigt sich ferner in seiner Vorliebe für das Monodrama. Er lobt Georg Bendas Medea und Ariadne auf Naxos und macht den interessanten Vorschlag, den melodramatischen

Stil in die Oper einzuführen: „Man sollte die meisten Rezitative auf solche Art in der Opera traktieren und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen" (I 267/68). Er findet jenen Stil von der „herrlichsten Wirkung", und zwar ist dramatischer Effekt gemeint, denn er hebt besonders hervor, daß dazu „ein guter acteur oder gute actrice erfordert" werde (I 275). Wenn Mozart schließlich fordert, daß die Darsteller im Quartett mehr reden als singen sollten und daher der Stimmumfang beschränkt zu halten wäre (II 32), so läßt er sich auch in dieser Ansicht von dramatischen Prinzipien leiten. Den besten Beweis aber dafür, daß er nicht das Ideal einer absoluten Musikoper vertritt, geben seine sehr ausführlichen textkritischen und dramaturgischen Bemerkungen zum Idomeneo und zur Entführung. Sie berücksichtigen psychologische, poetische (Stil), dramatische (Wahrscheinlichkeit, Entwicklung) und theatralische (Ökonomie im Aufbau) Gesichtspunkte. Im einzelnen auf diese interessanten Darlegungen einzugehen, würde zu weit führen. Wenige Beispiele mögen genügen. Mozart wendet sich gegen die Anweisung des Textdichters, zwei Kavatinen (im 2. Akt der Buffooper L'oca del Cairo) mit derselben Musik zu versehen, da beide kontrastierende Gefühle zum Inhalt haben (II 242). Er verwirft einen platten, gemeinen Stil der Librettos (II 123), der ja nicht zur Idealität der Musik paßt. Er bekämpft den Reim (II 128). Er hält das Beiseitereden in den Arien für unnatürlich; wenn es den notwendig zu dieser musikalischen Form gehörigen Wortwiederholungen unterworfen werde, verliere es die dramatische Wahrscheinlichkeit (II 3/4). Er verlangt vom Aktschluß aus dem Grunde der theatralischen Wirksamkeit effektvolle Steigerung (II 123). So ist Mozart von der Bedeutung des Textes tief durchdrungen. Er weiß, daß auch die schönste Musik eine schlecht gedichtete Oper auf die Dauer nicht vor dem Untergang bewahren kann (II 201). Natürlich ist für ihn wie für das ganze 18. Jahrhundert die Eignung der verschiedenen Sprachen zur Musik zunächst ein Problem. Aus Paris klagt er dem Vater ganz in Rousseauscher Manier – der Gedanke selbst ist freilich viel älter – über die Untauglichkeit des Französischen (I 211). Doch wenn er schon damals meint, der Schwierigkeiten französischer Textbehandlung Herr werden zu können (I 238), so ist später für ihn die ganze Frage belanglos geworden. Er hält schließlich neben dem Italienischen die deutsche Sprache für „so gut singbar wie die französische und englische". Nur dem Russischen gegenüber äußert er noch Bedenken, aber es kommt ja für ihn nicht in Betracht (II 213). Mit dieser Anerkennung der heimatlichen

Sprache geht eine ständig wachsende Neigung Mozarts zur deutschen Singspielbühne parallel, die von einem starken Nationalbewußtsein genährt wird (I 68, 193, II 213, 265/66).

Wenn somit die Rücksicht auf das Charakteristische, Dramatische und Textliche im Vordergrund der Mozartschen Opernästhetik steht, so ist in ihr doch auch die andere Seite der Musikanschauung des 18. Jahrhunderts wirksam, das Moment des Sinnlich-Schönen. Wir haben gesehen, daß für Mozart das Charakteristische durch das Schöne begrenzt ist. Überhaupt gilt ihm die Musik und nicht die Dichtkunst als der führende Teil in der Oper (II 230). Das unterscheidet ihn von Gluck, der ähnlich wie später Wagner den Musiker in sich verleugnen wollte. Mozart behält die überkommenen Formen bei. Er geht nicht vom Deklamatorischen aus. Sein Ideal ist eine „ganz natürlich fortfließende Arie", wo er „nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann" (II 4). Er selbst berichtet den Fall, daß zu einer Arie des Osmin (Entführung I) die Hauptsache der Musik fertig gewesen ist, ehe der Wortlaut der Dichtung feststand (II 122, 127). Diese grundsätzliche Verschiedenheit in der Auffassung des Verhältnisses von Dichtung und Musik ist die Ursache, warum Mozart der Kunst Glucks niemals innerlich nahe kommen konnte, von dem ihn ja auch die ganze Art der Charakterisierung trennt. Die Briefe aus der Pariser Zeit bestätigen das, indem sie über Gluck schweigen. Mozart verlangt von der Dichtung, daß sie nach musikalischen Gesichtspunkten aufgebaut, daß „die Wörter nur bloß für die Musik geschrieben sind" (II 128). Richard Straussens Komposition vollständiger rezitierter Schauspiele bildet den Gegenpol zu dieser Auffassung. Mozarts bekannter Ausspruch: „Bei einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein" (II 128) ist in diesem Sinne eines Primats der Tonkunst gemeint. Daß er nicht die Negierung jeglicher dramatischer Charakteristik und die Verkündigung einer reinen Musikoper bedeutet, wie das 19. Jahrhundert im Gegensatz zu Wagner angenommen hat (Hanslick), erweisen die Briefe mit ihrer Betonung der expressiven, dramatischen und textlichen Momente in der Oper. Auch Mozart ist Musikdramatiker.

Freilich ist seine Oper keine Erlebniskunst wie etwa Wagners Tristan. Mozarts Schaffen ist an die Gelegenheit gebunden. Er richtet sich nach den Ausführenden, nach Ort und Zeit. Die Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts vergessen nie, die Wichtigkeit dieser praktischen Rücksichten, dieser „requisita politica boni compositoris"

(Heinichen) zu betonen. Sie geben der gesamten Musikpraxis der Zeit das Gepräge. Gelegenheitskunst im Goetheschen Sinne wird die Musik erst mit Beethoven. Für das 18. Jahrhundert ist die Anwendung einer soziologischen Betrachtungsweise notwendig. Auch Mozart also legt seine Opern nach den Fähigkeiten und Bedürfnissen der Sänger und des Publikums an. Er misst, wie er sich in treffendem Vergleich ausdrückt, dem Sänger die Arie an wie ein Kleid (I 170/71) und ist erst zufrieden, wenn dieser sie für sich, für seine Stimme, seine virtuosen Spezialitäten, seinen Geschmack passend findet. Nur für die Ensembles behält er sich als Komponisten die Freiheit des Schaffens vor (II 33). Auch die Eigenart des Publikums stellt er genau in Rechnung. Am krassesten wird das durch seine Bemerkungen über die Sinfonie D-dur [Köchel 297], die für die Pariser bestimmt war, beleuchtet (I 202). Bezüglich der Oper berichtet er aus Wien, daß er sich mit der Entführung auf den Geschmack des dortigen Publikums für das Komische einstellt (II 62, 120, 122).

Wenn nun auch Mozart aus diesem Werke zwei Fälle aufführt, wo ihn jene Rücksichtnahme auf die Sänger in Konflikt mit dem Charakteristisch-Dramatischen gebracht hat (II 32, 123), so sind das doch Ausnahmen. Im allgemeinen läßt sich aus dem Hinweis auf das Gelegenheitsschaffen Mozarts und seiner Zeit kein Einwand gegen die Charakteristik seiner Opern zugunsten des Nurmusikalischen gewinnen. Mozart hat es verstanden, praktische Erwägungen und ideale Forderungen in Einklang zu bringen. Dies wie überhaupt seine brieflichen Äußerungen über die Oper im einzelnen an seinen Werken nachzuprüfen, wäre die interessante Aufgabe einer besonderen Untersuchung. Jedenfalls läßt sich auf Grund der Briefe feststellen, daß die moderne Interpretation der Mozartschen Werke als Musikdramen (Goldschmidt, Abert) zum Unterschied von der im 19. Jahrhundert üblichen Auffassung (Hanslick) sich mit dem Wollen des reflektierenden Künstlers begegnet, also authentisch ist.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN, BERLIN-CHARLOTTENBURG 2

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats. • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8810 • Postscheck-Konto: Berlin 102160 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter • Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12** • Fernruf: Bismarck 1025 • Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten

Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr | Berlin, am 1. November 1924 | Heft 4

INHALT:

Philipp Jarnach (Berlin)

DAS ROMANISCHE IN DER MUSIK

Es ſoll hier nicht vom Muſikſchaffen in den romaniſchen Ländern die Rede ſein, ſondern, von einem allgemeinen Geſichtspunkt aus, der Begriff des Romaniſchen in der Kunſt einer knappen Prüfung unterzogen werden. Die tatſächlichen Unterſchiede im Denken und Fühlen der Völker und die dadurch bedingten Kulturgegenſätze werden allzuoft und einſeitig betont; es entſteht Gefahr, die gemeinſchaftliche Baſis aller Kunſt zu verwiſchen. Die Frage drängt ſich auf, ob das bewußte Hervorkehren eigner Weſensart dieſe nicht ſchon entkräftet und dem müßigen Schielen nach fremder Ausdrucksnorm gleich einzuſchätzen iſt: als ein Zeichen abnehmender Produktivität. Alles Echte iſt unabſichtlich; je weniger wir daran denken, unſer Gefühl zu ſyſtematiſieren, deſto überzeugender gibt es ſich kund. Der rätſelhafte, unverwüſtliche Trieb, Kunſt hervorzubringen, iſt unter allen Himmelsſtrichen der gleiche. Es gibt Unterſchiede der Fähigkeit und ſolche der Entwicklung; dieſe unterliegen der kritiſchen Wertung. Aber das ſogenannte Bodenſtändige, das raſſenmäßig Eigentümliche entzieht ſich jeder objektiven Beurteilung und es wäre töricht, Kulturwerte gegeneinander ausſpielen zu wollen. Im Grunde wiſſen wir ſo wenig von uns ſelbſt, wie von anderen, und nur das Genie gibt uns den Maßſtab. Das Genie aber erhebt ſich über die engere Gemeinſchaft – in der es dennoch wurzelt – ſo ſehr, daß ſeine Sprache allſeitig verſtanden und nirgends Fremdes mehr an ihr empfunden wird. Es iſt die Sprache der Welt, jedem heimatlich.

Die Kundgebungen des Genies ſind zwiefache Phänomene, nach zwei Richtungen hin wirkend; einmal als Beſtätigung, im Allgemeinen wie im Beſonderen, als Menſchheitsdokument und als ſtärkſter, reinſter Ausdruck der Seele eines Volkes; dann aber als Vorſtoß, als Sprengung und Durchbruch. Beides, das Erhaltende wie das Zerſtöreriſche, liefert die Grundlage für die nächſte Zukunft; der Weg wird eine Strecke weiter verfolgt, bis aus dem gegebenen Impuls heraus neue Möglichkeiten ſich bilden. Große Schöpfungen wirken naturgemäß zuerſt und am unmittelbarſten auf das Volk, aus deſſen Mitte ſie entſtanden ſind; denn der Fremde ſieht an ihnen zunächſt nur Allgemeingültiges und nicht die beſonderen Zuſammenhänge kultureller Verknüpfungen. Daraus entſpringt der oft mißverſtandene Begriff einer nationalen Kunſt; das Kunſtwerk iſt immer national, inſofern es eine geiſtige Richtung feſtlegt, die eigentümlichen Tendenzen einer großen

Kulturgemeinſchaft nicht nur wiederſpiegelt, ſondern auch potenziert; andererſeits aber, in ſeinen allgemeinen Ausdruckswerten, durchaus unbegrenzt, d. h. übernational. Das typiſchſte Beiſpiel hierfür iſt Beethoven, deſſen Werke im Auslande kaum weniger Verbreitung, Verſtändnis und Liebe gefunden haben als in Deutſchland. (Es ſei hier daran erinnert, daß ſchon in den 40er Jahren, alſo lange vor Joachim, die Londoner „Beethoven Quartett Society" periodiſche Aufführungen der ſämtlichen Quartette veranſtaltete. Zu dieſen Konzerten kamen die Zuhörer mit Taſchenpartituren ausgerüſtet; die letzten, ſchwierigſten Werke des Meiſters waren ihnen geläufig.) Und dennoch iſt das, was als hervorſtechendſtes Merkmal Beethovenſchen Stiles, für die ganze ſeitherige Entwicklung der deutſchen Muſik maßgebend wurde, – das Prinzip der thematiſchen Verarbeitung, im Ausland ohne nennenswerten Einfluß geblieben. Selbſt Berlioz, der von allen Muſikern ſeiner Zeit Beethoven vielleicht am nächſten ſteht*), iſt von dieſer Tendenz unberührt.

Für eine gefeſtigte Kultur alſo iſt die Möglichkeit dauernder Beeinfluſſung von außen her durchaus unwahrſcheinlich. Viel eher wäre die Gefahr ungewollter Selbſtnachahmung, unfruchtbaren Beharrens auf einer Ebene als die Folge geiſtiger Excluſivität zu befürchten. Der Sinn für fremde Eigenart iſt nicht mit Eklektizismus zu verwechſeln; er bedeutet auch mehr als ein Mittel wirkſamer Selbſtkontrolle. Dem Künſtler iſt nur das eine wichtig: unter der Oberfläche abweichender Stileigentümlichkeiten, das Maß des Ausdrucks zu erkennen. Die rhetoriſche Gebärde, das Charakteriſtiſche einer uns weſensfremden Kunſt wirken mehr verwirrend und ablenkend. (So hat z. B. der franzöſiſche Impreſſionismus unter der ſinnlichen Fülle ſeiner Farbenſpiele einen Zug tiefer Melancholie, der leicht überſehen wird.) Deshalb müßte eine ernſthafte Betrachtung damit beginnen, dieſe äußerlichen Momente der Geſtaltung auszuſchalten, um Mißverſtändniſſen vorzubeugen, die uns Gegenſätze dort empfinden laſſen, wo es ſich vielleicht nur um ungleiche Betonung gemeinſamer Probleme handelt.

Unter dieſen gemeinſamen Problemen iſt eines der wichtigſten und ſicherlich dasjenige, womit die nächſte Zukunft ſich am meiſten wird beſchäftigen müſſen, das Problem der Form. Wir befinden uns in einer merkwürdigen Situation. Die tonalharmoniſche Kriſe dieſer letzten Jahre hat faſt in allen Ländern gleichzeitig eingeſetzt, wenn auch in verſchiedenen Stärkegraden. Obwohl nun dieſe Übergangsperiode noch

*) Siehe ſeine „Kritiſchen Studien über die Symphonien Beethovens". Die geſamte Literatur der Muſikäſthetik hat dem nichts Ähnliches an die Seite zu ſetzen.

keineswegs abgeſchloſſen iſt, und es verfrüht wäre, ihre Ergebniſſe abzuſchätzen, – eines ſteht feſt: eine formale Erneuerung hat ſie nicht gebracht. Eine Muſik, deren Sprachmechanismus ſo durchgreifende Änderungen erfahren hat, kann ihr formales Gleichgewicht nicht mehr in den hergebrachten Schemen finden. Sie verſucht es dennoch – vielleicht mehr aus Verlegenheit. Und aus dieſem Widerſpruch ergibt ſich jener Eindruck des Unfertigen, Taſtenden, der ſo vieles ſonſt Wertvolle entſtellt.

Iſt es aber nicht merkwürdig, daß auch die junge Generation romaniſcher Muſiker hierin nicht weiter gekommen iſt? Dem Lateiner wird doch eine beſondere formale Begabung zuerkannt; warum verſagt dann dieſe heute? – Nun, ich halte dieſen Begriff der „formalen Begabung" für durchaus irreführend. Er iſt viel zu dehnbar, um nicht als Schlagwort zu dienen. Man braucht hier nicht die alten Gemeinplätze von Inhalt und Form aufzuwärmen; aber nötig iſt es, die Bedeutung des Wortes genauer abzugrenzen. Zunächſt muß man unterſcheiden zwiſchen Formroutine und dem Inſtinkt der Proportion. Wenn wir von Formtalent ſprechen, ſo meinen wir gewöhnlich die Fähigkeit, ein Gedachtes auf klare, eindeutige Art mitzuteilen, es unter Ausſchaltung alles Abſchweifigen plaſtiſch eindringlich darzuſtellen. Was hat dies aber mit der Kraft ſchöpferiſcher Phantaſie zu tun, die unvergängliche Formideen weiterdenkt und wandelt, neue aus ſich heraus gebiert? Vom Standpunkt des Schöpferiſchen geſehen, gibt es keine formale Begabung, ſondern Begabung ſchlechthin – und ihr Gegenteil. Die Form entſpringt lebendigem Empfinden, ſie iſt ein Erlebnis, integrierender Teil der Idee. – Will ich Muſik geſtalten, ſo darf ich nicht die formale Verantwortung auf überlieferte Schemen ſchieben; ſondern ich muß dieſe Verantwortung ſelber tragen. Da hilft mir kein Fugato und keine Durchführung; war der Einfall überzeugend, ſo überzeugt auch die Form. Wo nicht, ſo kann ich mit tauſend Gründen der Logik und der Symmetrie den „Aufbau" meines Satzes noch ſo gut erklären: er bleibt doch ein leeres Gehäuſe. – In der Muſik gilt nur die Logik des Gefühls.

Das meinte wohl B u s o n i, – der, auf der Kante zwiſchen germaniſcher und romaniſcher Kultur ſtehend, beide tief ergründet hat – als er ſeine Theorie der j u n g e n K l a ſ ſ i z i t ä t aufſtellte. Unter „klaſſiſch" verſtand er den definitiven Ausdruck, der ſtiliſtiſche Zeitwandlungen überdauern kann. Die Form war ihm eine Gefühlsſyntheſe, nur durch ſeeliſche Vertiefung erreichbar; er ſagte: „Formale Probleme ſind nur durch Einfälle zu löſen." Mozart verehrte er deswegen über alles, weil er in ihm den Einzigen ſah, der, ſtets formvollendet, niemals formaliſtiſch wirkte. So waren ihm die höchſten

Gipfel deutſcher Muſik Symbole ſeines lateiniſchen Ideals und der Sehnſucht, die ſie ſtillten; die Kunſt des Nordens und des Südens verband er in dem intenſiven Gefühl einer unzerſtörbaren Einheit des Willens, und im einzelnen Werk ſuchte er weniger den Ausdruck einer Raſſe als die Verwandtſchaft mit einem Höheren, Unwandelbaren, das ewiges Ziel alles künſtleriſchen Strebens bleiben muß.

Der Begriff der jungen Klaſſizität iſt in keiner Weiſe ſtiliſtiſch feſtgelegt; er wendet ſich gleichermaßen gegen Epigonentum und radikale Dogmatik; er bezeichnet den Glauben an den Sieg des Gefühls über die Spekulation und die Routine, das Wiedererwachen des künſtleriſchen Gewiſſens. Und in der Tat, der Gedanke hat überraſchend ſchnell Wurzel geſchlagen, und die Anzeichen mehren ſich einer Entwickelung, die, abſeits von allem Syſtematiſchen, dem reinen Ausdruck zuſtrebt.

Dieſes iſt das lateiniſche Symbol: das Prinzip einer Kunſt, die das Leben unbefangen wahrnimmt, es aber in die Maße harmoniſcher Syntheſen einfängt, einer Kunſt, die techniſche Willkür, die Gebärde, Konvention und Übertreibung verwirft und danach trachtet, alles ſubjektiv Empfundene mit plaſtiſcher Klarheit zu verſinnbildlichen.

Aber, ſowie die Berührung jener Kunſt mit der germaniſchen Empfindungswelt erſt den Geiſt erweckte, aus dem die größte Muſik geboren wurde, – ſind nicht Bach, Mozart und Beethoven ihre reinſte Verkörperung? – ſo wenig ſcheinen die romaniſchen Muſiker von heute berufen, als Hüter dieſer Anſchauung zu gelten. Seit den Zeiten der Romantik iſt die franzöſiſche Muſik einem Formalismus verfallen, der ſie zeitweiſe faſt zum kunſtgewerblichen Requiſit degradierte. Die impreſſioniſtiſche Epiſode kann ſelbſt kaum darüber hinwegtäuſchen. Erſt mit Ravel ſcheint ſich eine friſche Kraft zu regen, der tote Punkt überſchritten zu werden. Indeſſen hat die junge Generation, die gegen die Konvention und die Phraſe ankämpft, noch keinen ſehr ſoliden Boden unter den Füßen. Sie iſt noch – mit einigen Ausnahmen – dem Artiſtiſchen verhaftet, dem ſie entrinnen will. Das große geſellſchaftliche Publikum hat ſich kaum geändert; noch immer hört man einen ſentimentalen Dilettanten wie Duparc als den Meiſter einer neuen Lyrik preiſen; das Genie eines Berlioz wird mit noch immer gleicher Verſtändnisloſigkeit verkannt und geſchmäht. Immerhin bedeutſam iſt die Tatſache, daß die neuere franzöſiſche Muſik den Kontakt mit der gegenwärtigen Evolution nicht verloren hat, ſie ſogar mit kräftigen Impulſen fördern will. Daraus kann ſich Manches ergeben, das noch nicht ſichtbar iſt. In Italien liegen die Dinge inſofern anders, als dort die Pflege der inſtrumentalen Muſik ſo lange ausgeſetzt hat, daß die Entwicklung

vollkommen unterbrochen wurde; die italieniſchen Komponiſten mußten alſo auf völlig neuer Baſis anfangen und ſich erſt die Grundlagen eines Stiles ſchaffen. Auch hier bleibt abzuwarten, was dieſe mit Talent und Energie eingeleitete Bewegung bringen wird.

So kündigt ſich eine Entwicklung an, die weſentlich andre Ergebniſſe zeitigen kann, als ſich vielleicht nach dem Maßſtab heutiger Produktion ahnen läßt. Jedenfalls bedeutet die gegenwärtige Kriſe keinen Zerfall und auch keine Zerſplitterung der Kräfte, ſondern eine notwendige Vorbereitung. – Nicht die expreſſioniſtiſche Verrenkung, nicht die Atonalität oder der lineare Kontrapunkt, ſondern das unleugbare Erſtarken des melodiſchen und rhythmiſchen Empfindens iſt das Zeichen der Erneuerung. Die Grundprobleme der Kunſt können vorübergehend die Maske der Zeit tragen; aber ihre jeweilige **Löſung** iſt immer im Einklang mit dem einfachen, unveränderlichen menſchlichen Erlebnis. Darauf vertrauen wir.

Mario Labroca (Rom)

ITALIENISCHE MUSIK DER GEGENWART[1])

Um den Geiſt und den Charakter der gegenwärtigen Kompoſitionen Italiens zu verſtehen, muß man das merkwürdige Phänomen in Betracht ziehen, daß die italieniſchen Muſiker während des ganzen 19. Jahrhunderts der Inſtrumentalmuſik ablehnend gegenüberſtanden, denn gerade in dieſem Phänomen liegt die Urſache der Wiedergeburt der Inſtrumentalmuſik in Italien, die heute ſich ſo kräftig offenbart und der modernen italieniſchen Muſik ihr Siegel aufprägt.

Die Stärke und Charakteriſtik der Inſtrumentalmuſik Italiens im 18. Jahrhundert beruht ganz im Gegenſatz zu polyphoner Geſtaltung auf linearen Formen, denen ein Geentſchiedener und ſtreng gefügter Rhythmus neue Bedeutung und immer neue Geſtaltung verleiht. Das iſt die Epoche von Scàrlatti, von Vivaldi, von Boccherini, von

1) Die Veröffentlichung des italieniſchen Originals, deſſen lediglich reproduzierendes Abbild die Überſetzung gibt, mußte aus räumlichen Gründen unterbleiben. Die Überſetzungen der fremdſprachlichen Aufſätze beſorgten **Rita Boettcher** und **Philipp Jarnach**.
Die Schriftleitung.

Porpora, die, indem sie auch in ihren Kompositionen nicht loskommen können von gewissen fugierten und kontrapunktischen Formeln und sich dadurch als Söhne ihrer Zeit erweisen, uns andererseits zeigen, wie sehr ihr Charakter sie von den Schulen des Auslands unterscheidet. Dies ist der Zeitpunkt der sogenannten Klassiker, die das Konzert, die Symphonie und die Sonate in Italien entstehen lassen und zur Entfaltung bringen.

Als jedoch bei den Deutschen die durchsichtige Klarheit, die wir ohne Unterbrechung von Bach bis Mozart antreffen, der Vorherrschaft eines Motivs zu weichen beginnt, das sich entfaltet, variiert, und durch seine Ausbreitung die Harmonie in beständiger Unruhe hält, sehen wir bei den italienischen Musikern die Tendenz aufkommen, die rhythmischen Fesseln zu sprengen, die die italienische Musik in wohlgefügten Formen gefangen hielten, und sich mit einer Freiheit auszudrücken, die der melodischen Linie größere und verschiedenartigere Möglichkeiten des Atems verleiht, eine Tendenz, die mit derjenigen in der Dichtkunst verglichen werden kann, die zu der Verleugnung der poetischen Form führte, indem man es vorzog, die Verse vom Reim und vom Rhythmus zu befreien. Dies ist der Beginn der Romantik, die dahin führte, die italienische Musik sich nur mittels des Musikdramas auswirken zu lassen.

Wenn die deutsche Romantik, wie schon erwähnt, jene Klarheit zerstört, die dem Kontrapunkt und dem Zusammenfassen verschiedener in gleichzeitiger Bewegung fortschreitender Teile entspringt, so schafft sie die Vorherrschaft des Motivs, die ihre ausgesprochene Physiognomie besitzt. Auch schafft sie die ganze Skala harmonischer Möglichkeiten, die Wagner in chromatischer Beziehung ausschöpft. Auf diese Weise können die neuen musikalischen Vorstellungen die Symphonie und die Kammermusik bereichern.

Die italienische Romantik dagegen sprengt die rhythmischen Fesseln, die die Klangwelt beherrschen, und indem sie die freie musikalische Form schafft, d. h. eine Form, die sich in größter konstruktiver Freiheit ausbreiten kann, beraubt sie die Instrumente jeglicher Ausdrucksmöglichkeiten, deren Dasein soweit berechtigt ist, als die Klarheit ihrer harmonischen Funktionen reicht. Daher kommt es, daß, je mehr die italienische Instrumentalmusik ihre stärksten Kennzeichen verliert, sie dagegen die Kennzeichen der Vokalmusik annimmt, bis sie endgiltig im Gesang aufgeht.

In dieser Verschiedenheit des Charakters vermögen wir die Ursache des merkwürdigen Phänomens zu erkennen, das bewirkte, daß in Italien zugunsten des Musikdramas die Instrumentalformen vernachlässigt wurden, während sie in Deutschland und ebenfalls, wenn auch weniger, in Frankreich in hohem Ansehen standen. Das Musikdrama beherrschte allein das 19. Jahrhundert.

Da, als das romantische Musikdrama des 19. Jahrhunderts die bedeutsamsten Äußerungen getan und den höchsten Gipfel seiner Ausdrucksmöglichkeit erreicht hatte und eben darum abzunehmen begann, entstand in den Musikern, die weder auf der abschüssigen Bahn weiter fortschreiten, noch das Theater Wagners imitieren wollten, das Bedürfnis, sich wieder der Instrumentalmusik zuzuwenden.

Diese „Rückbewegung" muß allerdings, bevor sie italienisches Gepräge annimmt, fremde Einflüsse erleiden und erst allmählich in dem Maße sich reinigen, als die Liebe zu unserer klassischen Musik, die auf unsere Musiker einen so wohltätigen Einfluß ausübt, erstarkt.

Die Vorkämpfer dieser Bewegung folgen in Italien unmittelbar auf eine musikdramatische Tradition, der sie fremd gegenüberstehen, und auf eine reiche instrumentale Produktion, hauptsächlich in Deutschland, die ihnen jede Möglichkeit der Ausführung, des Studiums und indirekt der Nachahmung gewährt.

Nun sehen wir diese deutsche Produktion die musikalische Kultur Italiens mit ungeheurer Entschiedenheit durchdringen. Sie überschwemmt die Konservatorien, die Konzertsäle, sie beeinflußt den Geschmack des Publikums so weit, daß unsere stärksten Traditionen vergessen werden, und erst heute gelingt es, begreiflich zu machen, welche unerhörten Werte, welche wunderbaren Schätze uns Hütern anvertraut sind.

Sgambati und Martucci, die Pioniere dieser Bewegung, trugen viel zur Verbreitung der romantischen Literatur Deutschlands bei, nicht allein durch ihre öffentliche Tätigkeit als Ausübende, sondern auch durch ihre Kompositionen, die von dieser Schule inspiriert wurden.

Ihre Musik ist tatsächlich den Mustern der Sonatenform absolut nachgebildet. Sie haben Symphonien und Sonaten geschrieben, in denen offenbar das Bemühen zu Tage tritt, die Beispiele, die sie streng vor Augen hatten, zu erreichen, in denen jedoch der Mangel an melodischem Element sie weit hinter ihren Beispielen zurückbleiben läßt. Ihre Werke von respektabelem Wert haben einen akademischen Beigeschmack, weil man in ihnen vergeblich die Natürlichkeit und die Originalität suchen wird, die

allen Werken, die unserem Empfindungsvermögen fremden Beispielen nachgebildet sind, fehlen muß. Die Werke und die Lehren von Martucci und Sgambati schaffen für die Instrumentalmusik Italiens eine ungeheure Zahl von Nachahmern. Zunächst ist sie, wie bei den beiden Meistern, ausgesprochen akademisch (in den Fällen höchster Kühnheit gelingt es ihr, sich bis zu den Einflüssen Brahms aufzuschwingen) und verführt eine ganze Anzahl von Komponisten, die als gebildete Menschen und gute Musikkenner, Lehrer und Erzieher der neuen Generation werden. So ist in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts die italienische Musik ganz gepanzert mit Lehren, die 20 Jahre früher den deutschen Komponisten mit großer Natürlichkeit gefolgt waren. Noch heute können wir Werke hören, die dieser überwundenen Richtung angehören und die einerseits das natürliche Fortbestehen der akademischen Haltung erweisen, andererseits aber, sofern es sich nicht um bloße Nachahmung handelt, den Einfluß von Richard Strauß verraten. Jener ersten Strömung gehören bekannte Komponisten wie Setaccioli, Scontrino, Bustini an, alles Leute, die mit großer Gründlichkeit studiert haben, die aber der Meinung sind, daß das Studium nicht ein Mittel des Ausdrucks, sondern der Ausdruck selbst sei. Nicht nur, weil ihre Musik wie eine aufgezwungene Pflicht lastet, sondern auch, weil die Harmonie selbst gezwungenermaßen Wege einschlägt, die unserem italienischen Empfinden fremd sind und ihrer Kunst eine drückende und düstere Atmosphäre geben. In der Musik dieser Künstler sucht man vergeblich einen Sonnenaufgang, einen heiteren Schimmer, irgend einen freudevollen Aufschwung. Diese Elemente existieren nicht für denjenigen der sein eigenes Selbst nur durch den von einer fremden Schule aufgezwungenen Schleier betrachtet, mag ihm diese Schule auch als vollkommenste Instanz erscheinen. Zu der Kategorie der Strauß-Nachahmer gehören jüngere Komponisten: De Sabata, Guerrini etc. ohne diejenigen zu rechnen, in deren Werk häufig genug die eigenen Motive des Komponisten der Elektra vorkommen. In der „Notte di Platon" von De Sabata, einem der besten Orchesterdirigenten Italiens und einem Musiker allerersten Ranges, zeigen sich die Merkmale Straußschen Gepräges auf das stärkste, in erster Linie durch die Programmusik. Ach, wie sehnsüchtig erwarten wir den Tag, an dem der Musiker uns einfach sagen wird: dies ist Musik! De Sabato dagegen, und mit ihm alle Nachahmer von Strauß, will uns der Freude berauben, zu hören, und verlangt von uns, daß wir uns visuelle Bilder vorstellen, sowie philosophischen Gedankengängen und Konstruktionen folgen sollen. Das Übel wäre nicht einmal so groß, wenn die Programmusik der Musik

die Freiheit ließe, ſich nach ihrem eigenen Ermeßen zu entfalten; aber nein: das Programm packt die Muſik am Kopf und unterwirft ſie mitleidslos, ohne die geringſte Rückſichtnahme auf ihre Seele, die gebieteriſche Forderungen ſtellt und ſich ſchlecht dazu eignet, Vergewaltigungen zu erleiden. In der Tat, die Muſik rächt ſich, und da ſie nicht genügende Qualitäten beſitzt, für ſich allein zu beſtehen, degeneriert ſie und ſtirbt, ſobald man ihr den programmatiſchen Inhalt nimmt. Von den übrigen Komponiſten, die denſelben Weg gehen, wollen wir ſchweigen, da die Liſte ſonſt zu lang würde.

2.

Ein ſchwerer Schlag wurde der akademiſchen Richtung in der italieniſchen Schule durch das Aufkommen des Impreſſionismus verſetzt. Das Verſchleierte, Morbide, Farbige, was dieſer franzöſiſchen Schule zur Baſis dient, durchdrang naturgemäß viele italieniſche Muſiker und nicht nur (und das iſt das Ausſchlaggebende) in den wohlgepolſterten Lehrzimmern der Konſervatorien hört man ſchüchtern die Ganztonleitern ſowie jene gewiſſen Harmoniefolgen erklingen, die dem franzöſiſchen Impreſſionismus eigen ſind und die einſt den fortſchrittlichſten Harmonielehrer entſetzt hätten. Über dieſes gewaltſame Eindringen kann man nicht klagen, da es ebenfalls von einem Willen zur Erneuerung zeugt. Schade nur, daß außer den Wenigen, die die impreſſioniſtiſchen Mittel zu ihren eigenen machten und ſie dem Weſen ihrer Muſik anpaßten, alle anderen in dieſer Bewegung ſich dieſes Kunſtſtils mit einer merkwürdigen Urteilsloſigkeit bedienten.

Ach, wieviel ſchmerzliche Beweiſe dieſes Mangels an ſtiliſtiſcher Einheit! Wie oft hat uns das unvermittelte Abbrechen einer allzubreiten Phraſe eines Stückes, das auf einer ſtreng kontrapunktiſchen Dispoſition baſierte, Furcht eingeflößt und unſer Herz heftig ſchlagen laſſen, wie wenn uns in den Lagunen Venedigs mit aufgeriſſenem Maule und weitoffenen Augen ein Krokodil erſcheinen würde! Leider ſtoßen wir immer wieder auf ſolche muſikaliſchen Widerſinnigkeiten.

Treffende Beiſpiele dieſer muſikaliſchen Plänkeleien haben uns ernſte Muſiker geboten, die im Verlauf ihres Weges bewieſen, daß ſie etwas zu ſagen haben. Wir können z. B. nicht umhin, an einige Werke von Lualdi zu erinnern, ſowie an die Inſtrumentalwerke Zandonais. In dieſer Muſik iſt es ſcheinbar ſtreng verboten, gradeaus und ohne Abweichungen zu gehen, weil die Komponiſten befürchten, nicht modern genug zu erſcheinen, und ſich oft dazu zwingen, dem gebildeten Publikum zu zeigen,

daß ſie die Manier der „modernen" Richtung wohl beherrſchen. So kommt es, daß mitten in einem Geſangsſtück, das mit einiger Sicherheit und Präziſion durch die Zeilen des Pentagramms ſteuert, verſchwommene und unſichere Harmoniefolgen auftauchen, die nichts mit allem, was voranging, zu tun haben.

Wenn das unvermittelte und unerwünſchte Überhandnehmen impreſſioniſtiſcher Elemente Anſtoß und Ärgernis erregt, ſo iſt damit nicht geſagt, daß die abſolut impreſſioniſtiſchen Kompoſitionen beſondere Beachtung verdienten. Wir haben noch die trübe Erinnerung an viele Werke, die, weil ſie der franzöſiſchen Schule folgen wollten, die Beſtandteile ihrer Kompoſition zerſplitterten, ſodaß ein formloſer Brei zuſtandekam, aus welchem Melodie, Rhythmus, Harmonie auf kurze Augenblicke ſich an der Oberfläche zeigten, um dann gleich wieder in die Tiefe des unergründlichen Sumpſes unterzutauchen.

3.

Die charakteriſtiſche und kräftige Bewegung der modernen Muſik Italiens kennt demnach die Lehren der deutſchen Spätromantik, der letzten Einflüſſe Wagners und des franzöſiſchen Impreſſionismus, kennt ſie und überwindet ſie durch die Rückkehr zu der muſikaliſchen Konzeption des 18. Jahrhunderts in Italien. Man kann ſie in gewiſſem Sinne eine neu-klaſſiſche Kunſtform nennen.

Dieſer Muſik gehören drei beſondere Kennzeichen an:

1) die Konſtruktion, die ſich weder auf literariſche Begriffe ſtützt, noch ſich Formen bedient, die anderen Epochen angehören, ſondern ſich vollkommen mit der Grundidee identifiziert, bis ſie als logiſche Entwickelung dieſer erſcheint,
2) die Harmonie, die nicht mehr einer von koordinierenden Geſetzen gefeſſelten Tonfolge gehorcht, ſondern aus dem Zuſammentreffen einzelner Teile entſpringt, die von eigener innerer Logik bewegt werden,
3) die muſikaliſchen Ideen, die entſchloſſen die Form der freien und unſicheren Rezitative verlaſſen, um ſich in die ſtreng ausgeprägten Umriſſe der Melodie einzuſchließen.

Dieſe drei charakteriſtiſchen Merkmale finden ſich in den Muſikern der italieniſchen „avant-garde", zwar nicht immer vereint, doch in jedem einzelnen von ihnen ſtark genug vertreten, um ihr Werk deutlich von demjenigen der Komponiſten anderer Nationen zu unterſcheiden.

Das Häuflein dieser Komponisten ist nicht sehr zahlreich. Es trägt jedoch alle Keime in sich, die verschiedene Strömungen und Tendenzen vollkommen italienischer Art bilden werden. Von Malipiero bis zu Pizzetti, von Casella bis zu Castelnuovo haben wir eine Blütenlese persönlicher Beweise, die bis jetzt als Basis der Instrumentalmusik Italiens betrachtet werden kann.

Das Werk Malipieros ist vielseitig: es umfaßt Vokalkompositionen (charakteristisch wegen ihrer strengen und unversöhnlichen Haltung), symphonische und Kammermusikwerke. Sein neuestes Werk sind die „Variazioni senza tema", die vor kurzem veröffentlicht wurden. In diesem Werk, das sozusagen die reinste Essenz Malipieroschen Geistes einschließt, wird jener Vorgang, den wir Klärungsprozeß nennen wollen, offenbar, der, wie schon gesagt, die Grundlage der italienischen Schule darstellt. Von den „Variazioni senza tema" sprechen, heißt demnach, von Malipieros Gesamtwerk reden, da diese Komposition zusammen mit den beiden Quartetten und den letzten Liedern eine Gruppe bildet, alles Werke, in denen das Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt, zwischen instrumentalen Bedingungen und Natur des Gesanges vollkommen hergestellt ist. Es ist interessant, in diesen Kompositionen Malipieros eine seiner Charaktereigenschaften kennen zu lernen und zu sehen, wie er immer mehr dahin strebt, die „Form" zu vertiefen und zu vervollkommnen, die in Wahrheit absolute Befreiung von der unerträglichen Tyrannei fremder Gesten bedeutet.

Diese Entwicklung der Form finden wir in Malipiero seit dem Augenblick, in dem er sich von der allgemeinen impressionistischen Atmosphäre befreit, die die musikalische Welt beherrschte (immerhin wußte er auch in dieser Haltung seine Originalität zu wahren) und er beginnt, eine Kompositionsform zu finden, in der die Klarheit der Umrisse an den Geist erinnert, der die Werke der Instrumentalmusik unseres 18. Jahrhunderts beseelte. Diese neue „Manier" Malipieros begann bei einem seiner schönsten und überzeugendsten Stücke: „Le Pause del Silenzio". In diesem Werk wirkte am stärksten auf Publikum und Kritik die Folge symphonischer Bilder, jedes für sich, jedes in sich abgeschlossen, als erschöpfender Ausdruck, alle jedoch in eine geheimnisvolle Atmosphäre gehüllt, aus der heraus sie einer unausgesprochenen und eifersüchtig geheimgehaltenen Idee zu entstammen scheinen: Variationen eines geheimnisvollen Themas. Diese spezielle „Form" wurde in den folgenden Werken ein besonderes Merkmal Malipieros. Es genügt tatsächlich, die beiden Quartette und die jetzt vorliegenden Variationen zu betrachten, um überzeugt zu sein, daß der Komponist sich in ihnen mit größter Natürlichkeit gebärdet.

Noch etwas ist hinzuzufügen: nämlich daß in diesen Kompositionen die einzelnen Episoden, die, wie wir schon sagten, vollkommene und abgeschlossene Teile sind, eine logische Entwickelung aufweisen und sich in engem Zusammenhang mit der Idee die sie hervorbringt, entfalten. Sie haben nur das Ziel, sich selbst zu genügen, ohne den Selbstzwang auferlegter und drückender Entwicklungen und „Refrains", die umso ungelegener kommen, als sie in bestimmten Abständen erwartet werden. In diesen „Episoden" finden wir eine originelle und echte Rückkehr zum Geiste unserer Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts und in gewissem Sinne zu der italienischen monotematischen Sonate, in welcher die „Sprache" weniger einem auferlegten Zwang, als der Notwendigkeit, ohne Abschweifungen zu „erzählen", entsprang.

Das Werk Alfredo Casellas bietet größere Abwechselung; es ist tatsächlich an ein ausgesprochen antiimpressionistisches Prinzip gebunden, sowie an eine Klangvorstellung, die sich mit großer Deutlichkeit innerhalb wohl erkennbarer, abgeschlossener Grenzen präzisiert, gleichzeitig jedoch, in Orchesterwerken, wie auch in Klavier- und Vokalkompositionen Beweise liefert, wie sehr diese voneinander abweichen. Casella besitzt ein ausgesprochen dramatisches Temperament: seine Musik folgt scheinbar inneren Zusammenstößen und Konflikten, da sie häufig starke und tiefe Kontraste gestaltet. Wenn wir z. B. die Gesamterscheinung seiner letzten Lieder betrachten („Due liriche", „La sera fiesolana" (Worte von Gabriele d'Annunzio), die „Quatro favole di Trilussa" und „Tre Canzoni trecentesche"), so sehen wir, daß sie alle von einer durchsichtigen Klarheit sind, die die einzelnen Elemente der Komposition in ihrem urspröglichen Wesen, wie in unserer klassischen Periode, zur Geltung bringt. Bei genauerer Betrachtung jedoch gewahren wir eine starke Differenzierung jedes dieser Werke. Wenn ihnen das lebhafte Bestreben gemeinsam ist, aus der menschlichen Stimme das führende Instrument der Komposition zu machen (charakteristisch für unsere neue Klangwelt), so sehen wir doch an der Art, wie diese Stimme jedes einzelne Mal verwendet ist, ebenso viele verschiedene Seiten der Kunst Casellas. Während die „Due liriche" und „La sera fiesolana" verschleierte Klänge ausbreiten und gleichzeitig eine Gesangsstimme die Figurationen eines reichen Rezitatives zu entfalten weiß, äußern sich die „Tre liriche trecentesche" und die „Favole di Trilussa" in einer Einfachheit der melodischen Linienführung, die der Stimme überwiegende Bedeutung verleiht.

„Le due liriche" und ebenso „La sera fiesolana" scheinen uns jener Manier Casellas angenähert, der wir die „Canzoni della morte di Tagore" verdanken, in

Bezug auf die Verſchwommenheit des klavieriſtiſchen Partes, wo die Harmonien farbige Bezirke zu ſchaffen beſtrebt ſind. Während jedoch in dieſer Muſik alle Elemente, Klangwelt ſowohl wie Inhalt, ein einziges Bild und eine abſolute Einheit zu bilden unternehmen, beherrſcht die Stimme in den jüngſten Werken, wie ſchon geſagt, zweifellos die ganze pianiſtiſche Struktur. Das Rezitativ erhält periodiſch wiederkehrende Bewegungen und Modulierungen, die eine nicht augenfällige aber ſubſtanzielle Stetigkeit ſchaffen, die unſerem Gregorianiſchen Geſang ſo ausgeſprochene Phyſiognomie verleiht. So verhält es ſich mit allen Kompoſitionen. Insbeſondere aber nehmen wir Bezug auf „La sera fiesolana", wo ein Aufeinanderfolgen einzelner Melodieteile mit charakteriſtiſcher Wiederkehr der Phraſe ſich wiederholt, ſich verändert und ſich wandelt, um jene Weite des echt italieniſchen Rezitativs zu ſchaffen, das keine hohlen Phraſen, ſondern wohlüberlegte und bedeutſame Konſtruktion birgt.

„Le favole di Trilussa" iſt vielleicht die bedeutendſte unter den heiteren Kompoſitionen Casellas. „Le favole di Trilussa" beruht auf einem Prinzip, das wir ſozuſagen als ein naturaliſtiſches bezeichnen können, inſofern, als die Muſik in ihrer Konſtruktion alle humoriſtiſchen und ſatiriſchen Elemente der Dichtung wiedergibt, ſie nachbildet und naturgemäß unterſtreicht. Wie es ſcheint hat Casella ſich beſondere Mühe gegeben, in dieſer Kompoſition den metriſchen Gang und die ſtärkſten Ausdrücke mit entſprechenden muſikaliſchen Accenten zu unterſtützen. So hat er, ſich innerhalb vernünftiger Grenzen haltend, eine vollkommene Übereinſtimmung mit der Dichtung erzielt ohne, deshalb der Muſik jene Geſchloſſenheit und den linearen Zuſammenhang zu nehmen, die ihre Unabhängigkeit gewährleiſten. Ganz beſonders ſagen uns ſeine „Tre canzoni trecentesche" zu. Hier ſehen wir endlich, wie die Geſangsſtimme von den unklaren und verwickelten Konſtruktionen befreit, wirklich ſingt. Es iſt nicht mehr das „Sujet", das wie ein Felſenriff herausragt, um die friedliche Stetigkeit des ruhigen Waſſers zu unterbrechen, es iſt nicht mehr das Begleitinſtrument, das die Singſtimme zudeckt, ſondern endlich entſteht die geſamte Kompoſition um der Stimme willen und ordnet ſich ihr unter, endlich verſchwinden die allzuſpröden Kadenzen und die allzuverſchwommenen Phrasen, um das Lied in ſeiner wahren Geſtalt wiedererſtehen zu laſſen.

Ein vollkommen anderes Ausſehen bietet die Kunſt Ildebrando Pizzettis. In ſeinen Werken lebt ſtark die Sehnſucht nach den grandioſen polyphonen Gebilden des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien. Wir hören die großen und feierlichen Themen,

die sich in der Art des Gregorianischen Gesangs entwickeln: wir haben nicht mehr die abgeschlossene Melodie, die der Rhythmus wie in einer Hülse birgt, sondern die Freiheit des Rezitativs, das sein eigenes Leben und seine eigene musikalische Logik besitzt, weil es einer Hauptidee entspringt, die ihren unfehlbaren Weg geht. Dieses Charakteristikum findet sich in allen seinen Werken: in den Musikdramen: („Fedra", „Debora", „Jaele"), in den Liedern und schließlich in den Orchester- und Kammermusikwerken. Seine Persönlichkeit bleibt sich immer treu, ohne jemals gefährliche und unnötige Abschweifungen zu unternehmen; vielleicht leidet sie an einer gewissen Unbeständigkeit, niemals jedoch wird sie einen sinnlosen Wechsel des Stiles vornehmen.

Eine ganz entgegengesetzte Natur ist diejenige Ottorino Respighis; wir finden daß er Saint-Saens gleicht: ein vollkommener Musiker von gutem Geschmack, zu jeder Tat auf dem Felde der Instrumentalmusik befähigt, aber ohne charakteristische Physiognomie. Seine gefälligen und vielseitigen Werke könnten sämtlichen Rassen und Epochen angehören, weil sie anscheinend außerhalb jeder Kontrolle des Schöpfers entstehen. Dies schließt nicht aus, daß seine Kunst, die von Empfindung, gutem Geschmack und Gefälligkeit zeugt, ehrlichen Respekt einzuflößen imstande ist. Aber abgesehen von allem anderen ist sie ein bezeichnendes Beispiel für die konstruktive Geschicklichkeit, die die junge italienische Schule in der wieder erworbenen Instrumentalmusik besitzt.

Einer jüngeren Generation angehörend, hat Mario Castelnuovo Tedesco sich auf dem Schlachtfeld der modernen Musik bereits Achtung errungen; seine Werke sind durchaus charakteristisch: in einer klaren und guten Formsprache sind morbide und bewegliche Ideen ausgedrückt, fast scheint es, als hörte man einen Seufzer im selben Augenblick, wo der Seufzer würdig einen Satz beendet. Die Kunst Castelnuovos zeigt uns ein sehr interessantes Problem: sie ist erfüllt von einer tiefen Neigung zu den Formen und den Gesten der Romantik, infolgedessen ist sie kraus, geschnörkelt und die Harmonien neigen dazu zart kolorierte Hintergründe zu schaffen. Der Geist des Komponisten jedoch vermag nicht rückwärts zu schauen und er begnügt sich deshalb mit der sehnsuchtsvollen Betrachtung einer Epoche, die er liebt, und die dennoch ihm unerreichbar bleibt.

Aus der Schule der modernen Meister ist eine neue Musikergeneration erwachsen. Schon prägen sich in ihr die der italienischen Schule eigentümlichen Merkmale aus. Nicht allein das, sondern diese Merkmale treten immer entschiedener in die Erscheinung

Vittorio Rieti, Afelmo Damerini, Renzo Maſſarani, Virgilio Mortari, ſowie Verretti, Perracchio etc. bilden die neue Generation, die endlich die Früchte des hartnäckigen Kampfes erntet, den ihre Meiſter ausfochten, nämlich: den Mut zu beſitzen geradeaus, ohne Umſchweiſe und mit Entſchloſſenheit die in uns lebenden Empfindungen von Muſik zu geſtalten. Und dieſes Grundprinzip iſt allen modernen Schulen gemeinſam.

Henry Prunières (Paris)

ARTHUR HONEGGER

Le cas d'Arthur Honegger est assez singulier. Longtemps le grand public le tint en suspicion parce qu'il appartenait à ce fameux Groupe des Six dont les procédés de réclame outrancière l'indisposaient à bon droit. D'autre part il n'était pas persona grata auprès de la poignée d'esthètes et de snobs qui patronaient officiellement les Six. De loin en loin, on chantait une mélodie de lui aux concerts qu'ils organisaient, mais jamais ils ne faisaient appel à lui pour une composition de quelque importance, en sorte qu'on pouvait dire avec Satie: „Les Six sont trois: Auric, Poulenc et Milhaud."

Honegger ne s'en souciait guère: on lui avait demandé s'il voulait faire partie du Groupe, il avait accepté. On ne s'occupait guère de le lancer, il ne s'en formalisait pas et travaillait tranquillement en attendant son heure. Elle n'a pas tardé à sonner et Honegger est aujourd'hui le seul musicien de sa génération qui soit déjà populaire en France.

Nous considérons Arthur Honegger comme appartenant à l'école française bien qu'il soit de nationalité suisse. Il est né le 10 mars 1892 au Havre de parents Suisses fixés en Normandie depuis de longues années, il a fait toutes ses études au Conservatoire du Havre, d'abord de Paris ensuite, et a reçu en France sa formation artistique. De même que Jarnach, né en France d'un père catalan, appartient néanmoins sans conteste à l'Allemagne dont la culture l'a marqué de son sceau, de même Honegger appartient à la France encore que dans son caractère on puisse relever

des traces de ses origines ancestrales et notamment la placidité du montagnard et je ne sais quelle bonhomie malicieuse très particulière aux écrivains de l'Helvétie.

Au Conservatoire de Paris, Honegger fut l'élève de Widor, de Vincent d'Indy et surtout de Gédalge, cet admirable professeur de fugue et contrepoint qui a enseigné la technique de leur art à un Ravel, à un Florent Schmitt, un Koechlin, un Louis Aubert, un Darius Milhaud. Dès l'origine il semble peu attiré vers l'art impressionniste alors à la mode et il échappa à la fascination de Debussy. Par contre il subit l'influence de Ravel. Elle apparait dans ses premières mélodies surtout avec évidence. On observe souvent chez les jeunes artistes des influences contradictoires et qui semblent même devoir s'exclure, c'est le cas pour Honegger. Aux environs de la vingtième année il vouait un culte à la fois à Ravel à Florent Schmitt et à Richard Strauss! L'influence de ce dernier est très sensible dans l'orchestration du poème symphonique: „Le chant de Nigamon" composé sur les banse de l'Ecole et dont l'exécution aux concerts Pasdeloup en 1919 fit sensation; oeuvre de jeunesse certes, mais où l'on sent déjà la main d'un véritable artiste, une orchestration d'une étonnante habileté, un langage contrapontique un peu rude, mais d'une belle tenue. Ceux qui pour la première fois entendaient une oeuvre d'Honegger eurent l'impression qu'un grand musicien venait de se révéler. Il faut reconnaître pourtant que l'originalité de son talent ne se manifestait pas encore bien nettement en ce poème symphonique non plus que dans es mélodies et les pièces de piano qu'il commençait à publier. Ce qui était assez frappant dans ces oeuvres c'était moins leur valeur intrinsèque que l'intention qui s'y découvrait de revenir à un idéal plutôt romantique et sentimental. L'art d'Honegger restait également loin de la fine sensibilité de Fauré et de Debussy et de la cruauté de Strawinsky. Il se tenait plus loin encore si possible des jeux auxquels se livraient Poulenc et Auric, et auxquels sacrifiait parfois sans grace Darius Milhaud. Honegger comprenait la musique comme les grands romantiques l'avaient comprise et il affirmait des dons lyriques qui contrastaient avec l'art de ses amis comme avec celui de ses adversaires.

La musique de scène d'une pièce assez prétentieuse intitulée „Le dit des jeux du monde" représenté au Vieux-Colombier en 1918 fut pour Honegger l'occasion d'une importante partition pour petit orchestre. Avec des moyens très réduits, Honegger obtint des effets d'une puissance étonnante et s'affirma un poète à l'imagination tumultueuse, en même temps qu'un compositeur d'une extrême habileté. Honegger ne se

livrait pas aux combinaisons bitonales ou polytonales que pratiquaient à l'envie et souvent avec un peu trop de parti pris, les artistes de sa génération, il s'en tenait à l'atonalité telle ou à peu près que l'avait employée Florent Schmitt et prouvait par l'exemple qu'on pouvait tirer de ce système des effets infiniments variés contrairement à l'avis de certains théoriciens.

Vers la même époque, il commençait l'Oratorio „La Légende de Sainte Almeenne" sur un poème mystique de Max Jacob, affirmant ainsi sa prédilection pour les sujets d'inspiration religieuse. De cette importante partition seulement quelques fragments symphoniques ont été exécutés aux Concerts Colonne en 1919.

„La Pastorale d'éte", brève composition symphonique révélée par les Concerts Geldschmann en 1920, a fait beaucoup pour sa popularité. Son langage harmonique habituellement âpre et rude s'est adouci pour célébrer la nature. Une orchestration délicate et brillante captive dès l'abord. Il passe dans cette partition comme un souffle des hautes cimes, c'est un frais paysage alpestre: herbages verts, ruisseaux, forêts .... Entre temps, Honegger se livrait à la composition d'un grand nombre d'oeuvres de musique de chambre: 2 sonates de violon (1916–1919), sonate d'alto (1920), sonate de violoncelle (1921), quatuor (1916) pièces pour instruments à vent, pour piano pour chant etc. Il y a de grandes beautés dans ces oeuvres, surtout dans la sonate de violoncelle qui est vraiment une oeuvre considérable et l'une des meilleures qu'on ait écrite de nos jours pour l'instrument et le quatuor à cordes si puissant et si prenant. Je serais seulement tenté de reprocher à Honegger un respect, peut-être exagéré, des formes classiques. A notre époque où le besoin de renouvellement des genres se fait si impérieusement sentir, nous attendons le salut au moins autant d'une rénovation des formes de la composition musicale que de la révolution harmonique et tonale qui est en train de s'accomplir.

Le quatuor, la sonate, la symphonie ont fini après une lente évolution par se figer en formules. Ces formules ont servi à réaliser des oeuvres parfaites, mais il vient un moment ou l'on éprouve le désir de voir ces formes reprendre leur évolution et c'est à des musiciens comme Honegger qu'il appartient d'inventer des plans nouveaux. Jusqu' ici Honegger s'est montré beaucoup plus préoccupé de s'exprimer que de découvrir des chemins non frayés. Après les étapes si rapides que nous venons d'accomplir il faut sans doute marquer une halte et on comprend la sérénité d'Honegger composant son oeuvre avec une entière sincérité et sans se soucier de résoudre les

problèmes qui sollicitent notre attention. Cette attitude peut bien n'être que provisoire et je serais bien surpris si Honegger ne contribuait un jour puissamment à l'évolution de la langue musicale.

Il y a pourtant dans le tempérament d'Honegger un élément scholastique assez inattendu, un respect inné pour les formes traditionnelles. On le constate jusque dans ses oeuvres les plus audacieuses notamment dans ce ballet mimé „Horace Victorieux" dont l'écriture polyphonique hardie a causé d'abord quelque scandale. L'art de traiter les instruments s'y avère fort personnel encore que légèrement influencé par Strawinsky. Répartis par groupe et par unités, ils agissent et se meuvent avec une entière indépendance à l'égard les uns des autres. Il en résulte des dissonances fort rudes et qui conviennent d'ailleurs parfaitement au sujet héroique, guerrier et barbare que le jeune compositeur voulait traiter. J'avoue ne pas comprendre ce que vient faire au milieu de cette composition d'allure si moderne l'emploi d'une fugue pour dépeindre le combat des Horaces et des Curiaces. Je sais bien que Milhaud employait une fugue dans „Protée", mais l'intention était burlesque, mais le thème clamé par les trombones était traité avec la plus grande liberté, ici, je suis choqué de l'intervention de cette fugue comme d'une faute de gout: je pense à un poète qui tout à coup intercalerait des vers latins au milieu d'une pièce de vers d'inspiration et de technique bien modernes . . .

Ce respect pour les formes du passé se manifeste avec force dans „Le Roi David". Cet oratorio composé en 1921 pour les représentations du drame religieux de René Morat sur le théatre en plein air de Mézières (Valais) a été révélé au grand public parisien seulement en 1924 et a valu à Honegger un triomphe. Trois exécutions consécutives à la salle Gaveau et au théatre des Champs Elysées se sont données devant une foule enthousiaste qui acclamait avec la même ferveur les passages les plus beaux et les plus faibles, en sorte que beaucoup des admirateurs d'Honegger de la première heure ne savaient plus que penser et doutaient un peu d'eux mêmes. Ils peuvent se rassurer: „Le Roi David" est incontestablement un chef d'oeuvre et les lacunes qui se rencontrent dans la partition ne doivent pas rendre injuste pour les merveilleuses beautés dont elle abonde.

Cette partition fut presque improvisée. Ecrite en deux mois d'un travail surhumain, Honegger la devait livrer scène par scène aux copistes qui s'en emparaient. On comprend dans ces conditions qu'on y puisse relever quelques défaillances. Je reprocherai tout de suite à l'auteur l'abus qu'il fait du procédé de développement par

répétitions obstinées et progressions sonores. C'est là un effet facile et qui porte toujours sur le grand public, je lui reprocherai aussi la hantise trop manifeste de „faire du Händel", mais sous ces réserves quelle oeuvre magnifique, inspirée, profonde! L'oeuvre d'un musicien qui est uniquement un musicien, qui n'est ni peintre, ni littérateur, ni esthète, pour qui tout est musique en lui et hors de lui. La matière musicale est d'une richesse, d'une abondance merveilleuseses. Après tant de compositions exangues de ces dernières années, après tant de bibelots fabriqués dans les styles les plus différents du „modern-style" à l'art nègre, quel réconfort de voir jaillir et s'épandre ce large fleuve de musique! Honegger a réussi ce tour de forces de rendre un oratorio, genre depuis Mendelssohn voué à l'ennui, vivant et varié. L'intérêt musical ne languit jamais. D'un bout à l'autre de l'oeuvre un grand souffle se fait sentir et vous emporte.

Au point de vue de la technique, Honegger a certainement réalisé de grands progrès durant ces dernières années. „Le Prélude de la Tempête" en est une preuve manifeste. Je laisse de côté la substance musicale de cette page essentiellement déscriptive, écrite d'ailleurs pour servir de décor sonore au début du drame de Shakespeare. L'orchestre est traité avec une habileté inouie. La science de l'instrumentation est vraiment merveilleuse chez Honegger et sa supériorité à ce point de vue sur les jeunes musiciens de sa génération est éclatante. Tout est à sa place, tout chante. Aucun détail n'est inutile. La couleur est riche sans excès, sans empâtements ni surcharges. Il obtient par la manière dont il traite en solistes instruments et groupes d'instruments, des effets d'une transparence inouie. Ce n'est ni l'orchestre de Ravel, ni celui de Strawinsky, ni celui de Schoenberg, c'est vraiment un style orchestral qui lui appartient en propre et dont l'éblouissante richesse, la puissance concentrée s'imposent à l'admiration des publics les plus prévenus contre les compositeurs de la jeune école.

A la différence de Poulenc, d'Auric, de Germaine Tailleferre, de Durey qui jusqu'ici n'ont abordé le style symphonique qu'avec une certaine timidité et, Auric excepté, un embarras visible, Honegger a toujours pensé directement ses oeuvres pour les voix multiples de l'orchestre moderne. Son écriture polyphonique qui n'est pas sans analogies avec l'écriture linéaire de Schoenberg, ne prend tout son relief que réalisé par les instruments de l'orchestre. Ses dons symphoniques apparaissaient déjà dans le „Chant de Nigamon" comme dans le „Prélude de Sélysette", (1917) ils se sont depuis affirmés dans les compositions dont nous nous sommes occupés et dans une infinité d'autres sur lesquelles nous n'avons pas ici le loisir de nous étendre.

Ballets comme „Vérité, Mensonge", ou „Skating Ring" (ce dernier mis à la scène par les „Ballets Suédois" avec une incompréhension totale du sujet et de la musique); poèmes symphoniques comme ce magnifique „Chant de Joie", vaste fresque brossée largement et donnant comme une impression curieuse d'inachevé, enfin „Pacific 231" qui fait en ce moment le tour du monde.

Honegger a toujours aimé les locomotives. Des gravures et des photographies les représentant, décorent les murs de son intérieur. Une locomotive est pour lui comme une personne vivante, et il s'intéresse passionnément à ses efforts, à ses luttes, à ses victoires. C'est à la gloire des puissantes locomotives qui emportent les lourds trains à travers le monde à des vitesses vertigineuses qu'il a écrit son dernier poème symphonique: „Pacific 231".

On pouvait craindre en cette oeuvre une description trop réaliste de la course de la locomotive et il faut avouer que le danger était grand de tomber dans le ridicule. Honegger ne l'a pas même effleuré. En quelques mesures il a bien d'abord évoqué la locomotive et comme esquissé sa silhouette, mais bientôt ce n'est plus que la transposition sur le plan lyrique de l'émotion suscitée en lui par le dynamisme irrésistible de la machine. Cette fois encore, la musique s'empare de vous et vous emporte dans une étreinte qui ne se détend pas avant le dernier accord.

Quel que soit mon admiration pour le talent d'Honegger, pour sa maîtrise de l'orchestre, sa science contrapontique, c'est avant tout son tempérament de musicien qui me séduit. Aucune prétention chez ce grand artiste, aucune idée préconçue, aucun systéme, il écrit la musique avec un respect profond de son art et néglige la mystification et la réclame qui ont tant d'adeptes aujourd'hui, même parmi des compositeurs de talent incontestable. J'aime infiniment dans son ensemble, son oeuvre si variée, mais j' attends de lui plus encore, car il détient ce je ne sais quoi qui est rebelle à l'analyse et que nous n'osons plus appeler par son nom après l'abus qu'on en a fait: le Génie.

Henry Prunières (Paris)

ARTHUR HONEGGER

Der Fall Arthur Honeggers ist einigermaßen merkwürdig. Das große Publikum hatte ihn lange in Verdacht wegen seiner Zugehörigkeit zu jener famosen Gruppe der „Sechs", deren aufdringliche Reklamegepflogenheiten mit Recht verstimmten. Andererseits war er in dem kleinen Kreis von Aestheten und Snobs, welche die „Sechs" offiziell förderten, auch nicht „persona grata". In den von ihnen veranstalteten Konzerten wurde von Zeit zu Zeit das eine oder andere Lied von ihm gesungen; niemals aber wurde er aufgefordert, eine größere Komposition beizusteuern, sodaß man, wie Satie sagen konnte: „Die Sechs sind drei: Auric, Poulenc und Milhaud".

Honegger kümmerte sich nicht darum: man hatte ihn gefragt, ob er der Gruppe beitreten wollte, er hatte angenommen. Man gab sich wenig Mühe, ihn vorwärts zu bringen; er hielt sich nicht darüber auf und arbeitete ruhig weiter, auf seine Stunde wartend. Sie ist schon gekommen, und Honegger ist heute der einzige Musiker seiner Generation, der in Frankreich populär geworden ist. Trotz seiner schweizerischen Herkunft betrachten wir Honegger als ein Glied der französischen Schule. Er wurde am 10. März 1892 in Havre von Schweizer Eltern geboren, die seit langen Jahren in der Normandie ansässig waren. Er studierte zunächst in Havre, sodann im Pariser Konservatorium und hat seine gesamte künstlerische Bildung in Frankreich erhalten. Ähnlich wie Jarnach, der, obwohl einer katalanischen Familie entstammend und in Frankreich geboren, dennoch anerkanntermaßen zu Deutschland gehört, dessen Kultur ihm ihr Siegel aufgeprägt hat, ist Honegger fest mit Frankreich verwurzelt, wenngleich sein Wesen noch Spuren des Ahnengeistes zeigt und besonders den ruhigen Gleichmut des Bergbewohners sowie jene undefinierbare, den helvetischen Dichtern eigentümliche Mischung von Spottlust und Gutmütigkeit.

Honeggers Lehrer waren im Pariser Konservatorium Widor, d'Indy und vor allem Gédalge, jener außerordentliche Lehrmeister des Kontrapunktes und der Fuge, dem ein Ravel, ein Florent Schmitt, Koechlin, Louis Aubert, und Darius, Milhaud die Technik ihrer Kunst verdanken. Schon damals schien es nicht so, als ob die herrschende Mode der impressionistischen Kunst es ihm besonders angetan hätte und die faszinierende Erscheinung eines Débussy ließ ihn unberührt. Dagegen erlag er dem Einfluß Ravels. Dies wird vor allem in seinen ersten Liedern offenbar. Bei

jungen Künstlern machen sich oft widersprechende Einflüsse bemerkbar, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen. Dies war bei Honegger der Fall. Mit zwanzig Jahren schwor er zugleich auf Ravel, Florent Schmitt und Richard Strauß! – Des letzteren Einfluß ist vor allem in der Instrumentierung der Tondichtung „Nigamons Gesang" fühlbar, einer Schularbeit, deren Aufführung in den Pasdeloup-Konzerten im Jahre 1919 sensationell wirkte. Ein Jugendwerk freilich, in dem aber die Hand eines wirklichen Künstlers bereits zu spüren ist; die Orchesterbehandlung verrät eine erstaunliche Geschicklichkeit, die etwas rauhe kontrapunktische Sprache ist von starker Haltung. Diejenigen, welche zum ersten Mal ein Werk Honeggers hörten, hatten den Eindruck, daß es sich hier um einen großen Künstler handelte. Man muß allerdings zugeben, daß weder diese Tondichtung, noch die Lieder und Klavierstücke, die er damals veröffentlichte, die Eigenart seines Talentes klar gezeigt hatten. Das Auffallende an diesen Werken war weniger ihr tatsächlicher Wert als die Tendenz, die sich in ihnen kundgab, einer Rückkehr zum Romantischen und Gefühlsmäßigen. Honeggers Kunst blieb der raffinierten Sensibilität Faurés und Débussys ebenso fern als der Grausamkeit Strawinskys; noch ferner den Spielereien von Auric und Poulenc, denen Milhaud gelegentlich, aber ohne Anmut, eine Verbeugung machte. Für Honegger war die Musik das, was sie den großen Romantikern gewesen war; er bestätigte eine lyrische Begabung, die zu der Kunst sowohl seiner Freunde als seiner Gegner kontrastierte.

Die Bühnenmusik eines ziemlich anmaßlichen Stückes „Die Sage von den Spielen der Welt", (aufgeführt 1918 im Théâtre du Vieux-Colombier) wurde für Honegger der Anlaß einer umfangreichen Partitur für kleines Orchester. Mit diesem kleinen Apparat erzielte er Wirkungen von erstaunlicher Gewalt und zeigte zugleich die ausnehmende Geschicklichkeit des Komponisten und die stürmische Phantasie einer Dichternatur. Er verschmähte jene bitonalen oder polytonalen Kombinationen, die von anderen Künstlern seiner Generation – oft in einseitigem Wetteifer – angewendet werden. Er hielt sich ungefähr an der Atonalität im Sinne Florent Schmitts und bewies durch sein Beispiel, daß man unendlich vielfältige Wirkungen damit erreichen kann, was die Behauptung gewisser Theoretiker widerlegt.

Um dieselbe Zeit begann Honegger die Vertonung des mystischen Oratoriums „Die Legende der heiligen Almeene" von Max Jacob, und gab damit einen erneuten Beweis seiner Vorliebe für religiöse Stoffe. Nur einige Fragmente dieses bedeutenden Werkes sind bisher aufgeführt worden. (Colonne-Konzerte 1919). Die „Sommer-

paſtorale", eine knappe ſymphoniſche Studie, 1920 aufgeführt, hat ſeinen Ruf weſentlich erweitert. Seine harmoniſche Sprache, ſonſt herb und rauh, milderte ſich um die Natur zu feiern. Zunächſt beſticht die ebenſo glanzvolle wie zarte Inſtrumentation. Es weht in dieſem Stück der Atem der hohen Gipfel, es iſt wie eine friſche Alpenlandſchaft, grünende Wieſen, Wälder und Bäche. Zwiſchendurch ſchrieb Honegger eine größere Zahl von Kammermuſikwerken: 2 Violinſonaten (1916-1919), Violaſonate (1920), Violoncello-Sonate (1921), Quartett (1916), Stücke für Blasinſtrumente, Klavier, Geſang uſw. Dieſe Werke ſind reich an Schönheiten, beſonders die Celloſonate, ein wirklich gewichtiges Werk und eines der beſten, die in unſeren Tagen für das Inſtrument geſchaffen wurden, – und das mächtige, eindrucksvolle Streichquartett. Nur eins wäre ich verſucht, Honegger vorzuwerfen: ſeine vielleicht übertriebene Ehrfurcht vor den klaſſiſchen Formen. Heute, wo die Notwendigkeit einer Erneuerung der Gattungen ſich ſo gebieteriſch ankündigt, erwarten wir die Löſung mindeſtens ebenſoſehr von einer Verjüngung der muſikaliſchen Formen als von der tonalharmoniſchen Umwälzung, die ſich gegenwärtig vollzieht. Das Quartett, die Sonate, die Symphonie, ſind nach einer langſamen Entwickelung auf den Punkt angelangt, wo ſie zu Formeln erſtarren. Dieſe Formeln haben dazu gedient, vollkommene Kunſtwerke hervorzubringen. Nun kommt der Augenblick, in dem der Wunſch ſich regt, dieſe Formen wieder in Bewegung zu ſehen; Muſikern vom Range Honeggers käme die Aufgabe zu, neue Pläne zu finden. Bis jetzt zeigte ſich Honegger viel mehr damit beſchäftigt, ſich auszudrücken, als neue Wege zu entdecken. Nach den Etappen, die wir ſo ſchnell zurücklegten, iſt es zweifellos nötig, eine Ruhepauſe einzuſchalten und man verſteht die Unbefangenheit Honeggers, der mit reſtloſer Wahrhaftigkeit ſich ſeinem Werke widmet, ohne ſich um die Löſung der Probleme zu kümmern, die unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch nehmen. Dieſe Haltung iſt vielleicht nur eine vorläufige; und ich würde mich wundern, wenn dereinſt Honegger nicht ſtark dazu beitrüge, die Evolution unſerer Tonſprache in Fluß zu erhalten.

Und dennoch iſt in dieſem Temperament, unvermutet, ein ſcholaſtiſches Element, eine angeborene Achtung der überlieferten Formen. In ſeinen kühnſten Werken kann man es feſtſtellen, z. B. im pantomimiſchen Ballett „Horaz als Sieger", deſſen gewagte Polyphonie zunächſt einigen Widerſpruch erregte. Die Kunſt der Orcheſterbehandlung iſt hier, trotz gelegentlicher Anlehnung an Strawinsky, eine durchaus eigene. In Gruppen und Einheiten verteilt, bewegen ſich die Inſtrumente in größter Unabhängigkeit von einander. Es ergeben ſich daraus ſehr ſcharfe Diſſonanzen, welche übrigens vollkommen

zu der heroisch-kriegerischen Handlung passen. Indessen muß ich gestehn, daß mir die Verwendung einer Fuge zur Schilderung der Schlacht zwischen Horaziern und Curiaziern, – inmitten dieser sich sonst so „modern" gebenden Komposition – unverständlich bleibt.

Ich weiß, daß Milhaud in seinem „Proteus" ebenfalls eine Fuge geschrieben hat; dort aber geschah es, um eine parodistische Absicht zu veranschaulichen; das von den Posaunen geschmetterte Thema war mit der größten Freiheit behandelt. Hier dagegen stört mich die Fuge wie ein Geschmackfehler. Ich denke an einen Dichter, der ein sowohl im Vorwurf wie in der Ausführung sehr neuzeitliches Stück schriebe, und plötzlich lateinische Verse dazwischenschöbe.

Dieser Respekt für die Formen der Vergangenheit zeigt sich am stärksten im Oratorium „König David". Dieses Werk wurde für die Aufführungen des geistlichen Dramas von René Morax an der Freilichtbühne von Mézières komponiert und erst 1924 dem großen Pariser Publikum vermittelt, was Honegger einen Triumph einbrachte. Es wurde dreimal hintereinander gespielt, in der „Salle Gaveau" und im „Théâtre des Champs-Elysées", vor einer begeisterten Zuhörermenge, welche mit dem gleichen Schwung die schönsten wie die schwächsten Stellen beklatschte, sodaß die allerersten Verehrer Honeggers beinahe an sich selbst irre wurden. Sie dürfen ruhig sein; der „König David" ist unstreitig ein Kunstwerk; und wenn hie und da Lücken in der Partitur vorhanden sind, so darf man deswegen ihre wunderbaren Schönheiten nicht verkennen.

Dieses Werk wurde fast improvisiert. In zwei Monaten einer fast übermenschlichen Arbeit geschrieben, mußte es Szene um Szene den Kopisten geliefert werden. Es ist daher erklärlich, daß einige Versager darin vorkommen. Ich muß zunächst den Mißbrauch von Klangsteigerungen und obstinaten Wiederholungen rügen. Es ist ein billiges Mittel, die Wirkung auf die Masse zu sichern. Auch die allzudeutliche Absicht „Händelsch" zu komponieren, wäre zu tadeln; neben diesen Einwänden aber, was für ein prachtvolles, inspiriertes, tiefes Werk! Das Werk eines Musikers, der ausschließlich Musiker ist, der keine ästhetischen, malerischen oder literarischen Nebenabsichten hat, für den alles Musik ist, in ihm und außer ihm. Die musikalische Substanz ist von einem wunderbaren Fluß und Reichtum. Nach so vielen blutlosen Kompositionen dieser letzten Jahre, und so vielen Nippsachen, angefertigt nach allen möglichen Rezepten vom „Modestil" bis zur Negerkunst, welche Wohltat, diesen breiten Musikstrom hervorquellen und sich weiten zu sehen! Honegger ist das Kunststück gelungen, in diese seit Mendelssohn der Langeweile verfallene Gattung des Oratoriums Abwechslung und

Leben hineinzubringen. Das musikalische Interesse erlahmt nirgends. Von Anfang bis zu Ende des Werkes weht ein großer mitreißender Atem.

In technischer Hinsicht hat Honegger während der letzten Jahre unzweifelhaft große Fortschritte gemacht. Das Vorspiel zum „Sturm" liefert hierfür den besten Beweis. Ich will nicht vom musikalischen Inhalt dieses Stückes sprechen. Es ist im Wesentlichen schildernden Charakters und als Klangrahmen zum Anfang des Shakespearschen Dramas gedacht. Das Orchester ist mit unglaublichem Geschick behandelt; Honeggers Wissen um die Instrumentation hat wirklich etwas Unerhörtes; darin ist er den jungen Musikern seiner Generation eklatant überlegen. Alles ist richtig am Platze, alles singt. Keine unnötigen Einzelheiten; das Kolorit ist reich, aber nicht überladen, ohne Maßlosigkeiten, ohne dickes Auftragen. Durch die solistische Behandlung einzelner Instrumente und Gruppen erzielt er Wirkungen von fabelhafter Durchsichtigkeit. Es ist weder das Orchester Ravels noch das Orchester Strawinskys oder Schönbergs, sondern tatsächlich ein durchaus eigener Orchesterstil, dessen blendender Reichtum und konzentrierte Gewalt die Bewunderung selbst derjenigen zwingt, die sonst am meisten gegen die Komponisten der jungen Schule voreingenommen sind.

Im Gegensatz zu Poulenc, Auric, Germaine, Taillefer und Durey, die sich bis jetzt nur schüchtern und, Auric ausgenommen, mit sichtlicher Verlegenheit im symphonischen Stil versuchten, hat Honegger seine Werke stets unmittelbar für die vielfältigen Stimmen des modernen Orchesters gedacht. Seine polyphonische Schreibweise – der linearen Stimmführung Schönbergs nicht unähnlich – erlangt erst durch die Orchesterinstrumente ihre volle plastische Bedeutung. Sein symphonisches Talent ist schon in Werken wie „Nigamons Gesang" und „Vorspiel zu Selysette" 1917 erkennbar; es bestätigt sich in den von uns besprochenen Kompositionen, und in vielen anderen, die wir hier aus räumlichen Gründen nur teilweise nennen: Ballets wie „Wahrheit oder Lüge", „Skating Ring" (letzteres von dem „Schwedischen Ballet" mit vollkommener Verständnislosigkeit für Musik und Stoff in Szene gesetzt); Tondichtungen wie der prachtvolle „Freudengesang", ein breit hingeworfenes, riesiges Freskobild, das einen Eindruck seltsamer Unvollendung hinterläßt, und endlich „Pacific 231", das die Reise um die Welt angetreten hat. Honegger hat immer eine Vorliebe für Lokomotiven gehabt. Bilder und Zeichnungen von Lokomotiven schmücken die Wände seines Heims. Die Lokomotive ist für ihn wie ein lebendiges Wesen und ihre Anstrengungen, ihre Kämpfe und Siege erwecken in ihm ein leidenschaftliches Interesse. Zum Ruhm der mächtigen

Lokomotiven, die mit rasender Geschwindigkeit die schweren Züge durch die Welt entführen, schrieb er sein jüngstes Werk: „Pacific 231".

Die allzurealistische Schilderung eines Lokomotivrennens war hier zu befürchten, und man muß zugeben, daß die Gefahr, lächerlich zu wirken, groß war. Diese Gefahr hat Honegger nicht einmal gestreift. Er hat wohl zunächst, mit ein paar Takten, die Lokomotive charakterisiert, ihren Umriß gleichsam skizziert; dann aber ist es nur noch die Uebertragung auf einen lyrischen Plan, der Erschütterungen, die die unwiderstehliche Dynamik der Maschine in ihm wachruft. Auch diesmal bemächtigt sich die Musik des Zuhörers und reißt ihn in einem Schwunge mit, der bis zum letzten Akkord nicht nachläßt.

Wie sehr ich auch Honeggers Talent, seine orchestrale Meisterschaft und sein kontrapunktisches Können bewundere, es ist vor allem sein Musikertemperament, das mich besticht. Dieser große Künstler ist ohne jede Prätension, ohne System, ohne Voreingenommenheit; mit einer tiefen Ehrfurcht vor der Kunst schreibt er Musik, den Schwindel und die Reklame verschmähend, die heute so sehr im Schwunge sind, selbst unter Komponisten von unbestrittenem Talent. So nahe aber sein vielseitiges Werk in seiner Gesamtheit mir steht: ich erwarte mehr noch von ihm, denn er besitzt jenes Undefinierbare, das der Analyse trotzt, und das wir, nach dem damit getriebenen Mißbrauch, kaum mehr beim Namen zu nennen wagen: das Genie.

André Coeuroy (Paris)

LE SENTIMENT MUSICAL DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

Comme la poésie grecque, la poésie du Moyen Age est une poésie chantée, inséparable de la voix et, souvent, de la personne même du chanteur. Jamais un trouvère n'a conçu de poème qui fut séparé de sa mélodie. Vers et chant grandissent à la fois.

Quand ils se divisent, ils ne se traitent pas en ennemis. Les poètes de la Pléiade voluptueuse et mélancolique rêvent d'une alliance renouvelée. „La poésie sans les instruments ou sans la grace d'une ou de plusieurs voix n'est nullement agréable", dit Ronsard en son abrégé de l'art poétique, „non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix". Grâce à Lully, la forme de l'opéra pénètre le théatre classique: Andromède, la Toison d'or, la princesse d'Elide, Psyché, Esther ou Athalie.

Mais peu a peu l'élite intellectuelle française abaudonne la culture musicale. Une paix d'indifférence termina la guerre des Bouffons, et le romantisme rhéteur vint étouffer les velleités musicales de l'Encyclopédie pour qui la musique, malgré les apparences, ne fut jamais qu'un ingéscieux instrument de propagande philosophique.

Aussi n'y-a-t'-il pas fort longtemps que la musique existe à nouveau pour les écrivains français. Au vrai, l'indifférence musicale de l'élite intellectuelle trouvait dès l'ors son excuse dans l'insigne faiblesse des compositeurs en renom. Berlioz et Bizet étaient incompris. Gounod passait pour un auteur difficile. On aimait la musique comme un bibelot sans importance, — ce qu'elle était réellement. Offenbach était roi. Sans doute quelque vieux boulevardier se souvient-il de l'article d'Albert Wolf au Figaro avec le refrain délirant: Quel artiste! Et qui n'eut applaudi au parallèle qu'instituait Sarcey entre la Dame Blanche et Orphée aux Enfers?

Voici Wagner à Paris. La littérature se dresse et hurle: Écrasez l'infâme. En vain Jules Janin décerne à l'incompréhension du Jockey Club un blason: Sifflet sur champ de gueule et l'exergue: Asinus ad lyram. Mais Baudelaire, après Nerval et Champfleury, s'élance. A peine Tannhäuser est-il tombé, qu'il publie sa brochure enflammée „Richard Wagner et Tannhäuser à Paris". Deux camps se forment et s'affrontent, et pendant trente ans ce ne seront que folles escarmouches jusqu'au jour où Zola,

au déclin du siècle, proclamera l'importance de l'oeuvre wagnérienne: „Nous n'avons plus maintenant qu'à accepter sa victoire et à en tirer parti". Amis et ennemis, dans l'ardeur de la lutte, ont pris pied sur le terrain mouvant de la musique.

De leur côté, les jeunes musiciens français comprenaient que la littérature pouvait inspirer des poèmes symphoniques de telle façon qu' à une idée du poète correspondit exactement une idée du compositeur. Le commerce intellectuel des écrivains et des musiciens prospéra. Il y eut des musiques de scènes pour des pièces, des suites d'orchestre pour des poèmes. Leconte de Lisle inspirait à Franck ses „Eolides", à Massenet ses „Erinnyes". Coppée donna à Widor la „Korrigane". La fécondité d'Armand Silvestre fournissait à Guiraud „La galante Aventure", à St. Saens „Henri VIII" à Benjamin Godard „Pedro de Zemalca", à Gounod les Drames Sacrés, Mendès collaborait avec Pessard pour le „Capitaine Fracasse", avec Leroux pour la „Reine Fiammette", avec Chabrier pour „Gwendoline" et „Briseis", avec Erlanger pour le „Fils de l'tÉoile", avec Massenet pour „Ariane et Bacchus", avec Vincent d'Indy pour „Médée", avec Reynaldo Hahn pour la „Carmélite". Aidé par Chabrier il éditait „les plus jolies chansons du pays de France" et après sa mort collaborait encore: Bruneau tirait de ses papiers le ballet de „l'Amoureuse Leçon". Même fortune posthume allait échoir au „Polyphème" de Samain, que Raymond Bonheur, avant Jean Cras, dotait d'une musique de scène. Et Verlaine lui-même ne donnait-il point à son ami Chabrier (qu'il célébrait en 1888 dans son recueil Amour) deux textes d' opéra-comiques, „Vaucochard et Fils Ier" et „Fish-Ton-Khan"? Cependant Chausson écrivait sa musique pour la „Tempête", la „Légende de St. Cécile" et „l'Amour de la Mer" de son ami Maurice Bouchor.

Le contre coup poétique fut immédiat. Les symbolistes, en s'inspirant de principes musicaux, enrichissaient la poésie française. Ils venaient rappeler que l'homme a des oreilles, qu' il est des sons qui peuvent aller jusqu' à l'âme. Les métaphores se présentaient à eux, non plus sous la forme plastique des Parnassiens, mais sous une apparence musicienne. L'Automne n'était plus une femme chargée des paniers de vendange, mais elle berçait le coeur des „sanglots longs des violons" ou le perçait, selon A. F. Herold de sa „flute amère". Ils écoutèrent la pluie et ses modes divers, ils la rendirent audible avec des mots, comme Debussy avec des sons. L'intime communion de la musique et de la poésie, qui détermine la magnifique renaissance du lied français avec Henri Duparc, a sa place dès à présent marquée dans l'histoire de l'art: elle fixe une étape décisive

aussi bien dans le développement de l'esprit littéraire que dans celui du goût musical, elle fait le prix du subtil manifeste de Mallarmé: „la Musique et les Lettres".

L'intrusion de la musique dans le roman, pour avoir été plus lente, n'en n'est pas moins réelle. Huysmans et Villiers de l'Isle – Adam suivent Baudelaire: des Esseintes (dans „A rebours") invente l'orgue a bouche, et „Tribulat Bonhomet" wagnérise. Zola, qui prétend étudier „scientifiquement" la vie, invente le bohême musicien Gagnière, qui fait au héros de l'Oeuvre un cours très complet d'histoire de la musique: prélude à la symphonie des Fromages du „Ventre de Paris" et au poème symphonique de la mort d'Albine dans „la Faute de l'Abbé Mouret". Deux Suisses, épris de musique, viennent doubler son effort, Amiel et Rod, pour qui la musique est la scène de la vie intérieure, le flambeau qui peut éclairer les recoins de l'âme obscure.

Aujourd'hui, comme dit Abel Hermant dans la „Discorde", tout honnête homme est compétent en musique. La Musique est devenue l'elégant accessoire du roman moderne: elle s'accomode des intérieurs anglais et des cigarettes de tabac blond. Les âmes contemporaines sont multiples et déliées. uulle sensation ne saurait leur demeurer étrangère. Comme pour Aziyadé, il y a détormais „de véritables affinités entre vous et certaines suites de sons, entre vous et certaines couleurs éclatantes, entre vous et certaines lignes, certaines formes. Bien que les rapports de convenance entre toutes les différentes choses soient trop compliqués pour être exprimés comme dans le cas de la musique, vous sentez cependant qu'ils existent . . "

C'est là ce qui explique la faveur avec laquelle fut accueillie toute l'histoire de „Jean Christophe" de Romain Rolland. Bientôt Debussy et Stravinsky joueront dans le roman moderne le rôle qu'y jouèrent, dans la littérature de leur temps Chopin, Wagner et Liszt. Et l'un des derniers romans de François Mauriac, la „Chair et le Sang", contient une allusion directe à la plus jeune des musiques, celle qu'on appelait encore en ce temps la „Musique des Six".

Cet enrichissement de la conscience littéraire par la musique est d' ailleurs universel. Il existe depuis plus longtemps encore en Allemagne, depuis Luther et Matheson, et en Angleterre depuis la renaissance. Les Slaves sont tout pénétrés de leurs chants populaires. Depuis le seizième siècle, l'Italie fourmille de compositeurs-poètes qui peuvent prendre pour devise le mot d'Orazio Vecchi: „Tanto è la poesia quanto l'istessa poesia". Et pour l'Espagnol la ligne est longue de Jean de la Croix à Blasco

Ibanez. Esprits à face double qui travaillent à l'unité spirituelle de l'art et dont les efforts épars enrichissent toujours un peu plus le patrimoine artistique.

On peut évaluer cet enrichissement. De nombreux problèmes se posent, et les possibilités de nouvelles recherches apparaissent illimitées.

Pour tel écrivain (Nietzsche, Spitteler, Moore, Barrés, Proust), quelle a été l'influence de la musique sur sa production littéraire?

Pour tel groupement, pour telle école (les romantiques allemands, les préraphaélites anglais, les symbolistes français . . .) en quoi la musique a-t-elle pénétrée la doctrine esthétique?

Et, d'un point de vue plus général, d'importants thèmes littéraires ne sont-ils pas nés de la musique? Leur usage n'a-t-il pas quelque effet sur la psychologie? Les thèmes n' agissent-ils pas d'une littérature sur une autre? Dans un même pays, l'inspiration musicale des lettrés n'a-t-elle pas varié? N'y-a-t-il point là de précieuses indications pour la caractéristique intellectuelle d'une race ou d'une époque? La critique étudie le sentiment religieux. Pourquoi n'étudierait- elle pas, avec autant de profit, le sentiment de la musique chez les écrivains?

Ainsi pourra-t-on persuader aux écrivains que l'idée musicale n'est pas négligeable, aux musiciens que la littérature n'est pas une tour d' ivoire, à tous les intellectuels que la musique n'est pas en marge de l'esprit. La démarche la plus noble de l'intelligence s'achemine vers la convergence (mais non pas la confusion) des arts. Les doctrines de l'art intégral, de la correspondance des sensations, les apparitions de poètes-compositeurs, les silhouettes de musiciens-poètes sont des phénomènes universels dont l'étude est nécessaire à l'unité spirituelle.

André Coeuroy (Paris)

DAS MUSIKALISCHE EMPFINDEN IN DER FRANZÖSISCHEN LITERATUR DER GEGENWART

Die Dichtung des Mittelalters ist – wie die griechische – gesungene Dichtung, von der Stimme und auch oft von der Persönlichkeit des Sängers unzertrennlich. Der Minnesänger schrieb kein Gedicht ohne die dazu passende Melodie. Vers und Gesang erwuchsen zugleich.

Als sie später gesondert wurden, ergab sich noch kein feindlicher Gegensatz. Die Poeten der wollüstig-melancholischen Plejade träumten von einer erneuten Verbindung. In seiner Abhandlung über die Dichtkunst sagt Ronsard: „Ohne den Beistand von Musikinstrumenten, oder einer anmutigen Stimme ist die Poesie ebensowenig angenehm als die Instrumente selbst ohne die Belebung eines gefälligen Gesangs." Dank Lully wird das klassische Theater der Oper zugänglich: „Andromede", „Das goldene Vließ", die „Princesse d'Elide", „Psyché", „Esther" oder „Athalie".

Aber nach und nach wendet sich die geistige Elite Frankreichs immer mehr von der Musik ab. Ein Friede der Gleichgültigkeit beendete den „Narrenkrieg" und die musikalischen Neigungen der Enzyklopädie – der die Tonkunst, dem Schein zum Trotz, nie mehr gewesen war, als ein sinnreiches Mittel philosophischer Propaganda, – wurden durch das Auftauchen der romantischen Rhetorik vollends erstickt.

Es ist also noch gar nicht lange her, daß die französischen Schriftsteller wieder anfingen, sich auf die Musik zu besinnen. Diese Interesselosigkeit einer geistigen Elite ist ohne weiteres entschuldbar, wenn man bedenkt, wie schwach die Produktionen der bekanntesten Komponisten dieser Zeit waren. Berlioz und Bizet blieben unverstanden. Gounod galt als ein schwieriger Autor. Man sah in der Musik einen unwichtigen Luxusgegenstand, – was sie auch wirklich war. Offenbach herrschte. Alte Boulevardtreter werden sich noch des Artikels von Albert Wolff im „Figaro" entsinnen, und dessen begeisterten Kehrreims: „Was für ein Künstler!" Und als Sarcey die „weiße Dame" und „Orpheus in der Unterwelt" verglich, wer hätte da nicht freudig zugestimmt?

Nun ist Wagner in Paris. Die ganze Literatur schreckt auf und schreit: „Nieder mit dem Schändlichen!" Mit den höhnischen Wappensprüchen „Pfeife auf Feld von Mäulern" und „Asinus ad Lyram" kennzeichnet Jules Janin die Verständnislosigkeit

des Jockey-Club. Umsonst. Aber Baudelaire, nach Champfleury und Nerval, ergreift das Wort; seine flammende Schrift: „R. Wagner und Tannhäuser in Paris" erscheint sogleich nach der Tannhäuser-Katastrophe. Zwei Lager bilden und bekämpfen sich, und nun wird die Fehde dreißig Jahre lang nicht mehr zur Ruhe kommen, bis – um die Jahrhundertswende – Zola die Bedeutung des Wagnerschen Werkes proklamiert: „Es bleibt uns nichts anderes übrig, als seinen Sieg anzuerkennen und zu verwerten." Im Verlauf dieses hitzigen Streites hatten Freund und Feind auf dem schwankenden Boden der Musik festen Fuß gefaßt.

Die jungen französischen Musiker hatten ihrerseits begriffen, daß ein literarisches Einwirken auf die symphonische Dichtung in der Weise möglich war, daß dem dichterischen Gedanken eine ihm genau entsprechende musikalische Idee gegenüberstünde. Ein reger Verkehr entspann sich zwischen Schriftstellern und Komponisten. Es wurden Bühnenmusiken zu Schauspielen, Orchestersuiten nach Dichtungen geschrieben. Francks „Eoliden" sowie die „Erynnien" von Massenet waren durch Leconte de Lisle angeregt; nach dem Text von Coppée schuf Widor seine „Korrigane". – Die fruchtbare Feder A. Silvestres hatte Guiraud „Das galante Abenteuer", Saint-Saens „Heinrich VIII", Gounod die „Biblischen Dramen" und Benjamin Godard „Pedro de Zemalca" geliefert. Mendès schrieb Operntexte für Pessard, Leroux, Chabrier, Massenet, Erlanger, d' Indy und Reynaldo Hahn. Unter Mitwirkung von Chabrier hatte er die Sammlung „Die schönsten Volkslieder Frankreichs" herausgegeben. In seinem Nachlaß fand Bruneau den Stoff zum Ballet „Die Liebeslektion". Die gleiche posthume Ehre wurde Albert Samain zuteil, zu dessen „Polyphème" Raymond Bonheur und Jean Cras eine Bühnenmusik komponierten. Selbst Verlaine hatte für seinen Freund Chabrier zwei burleske Texte geschrieben: „Vaucochard und Sohn I." und „Fish-Ton-Khan". – Inzwischen komponierte Chausson die Musik zum „Sturm", die „Legende der heiligen Cäcilie" und, auf Verse des ihm befreundeten Maurice Bouchor, den Lieder-Zyklus „Die Liebe und das Meer".

Der literarische Gegenschlag setzte sofort ein. Indem sie musikalische Elemente auf ihre Fantasie wirken ließen, bereicherten die Symboliker die französische Dichtkunst. Sie wandten sich wieder an das Gehör, sie suchten in der Natur den Laut, der bis zur Seele dringt. Sie behandelten die Metapher nicht, wie die Parnassier, als plastische Darstellungsform, sondern als Widerschein der Musik. Der Herbst war nicht mehr das rebenbekränzte Weib von ehemals; er wiegte das Herz mit „der Geigen langem

Schluchzen"*) oder durchbohrte es mit dem Klang ſeiner „bittren Flöte", (wie A. F. Herold ſagt). Sie lauſchten dem Regen und ſeinen mannigfachen Tönen; ſie machten ihn gleichſam mit Worten hörbar, wie Debussy mit Klängen. Die innige Verſchmelzung von Muſik und Dichtung, die mit Henri Duparc zu einer wundervollen Renaiſſance des franzöſiſchen Liedes führte, hat ſchon heute ihren Platz in der Geſchichte der Künſte; ſie iſt ein entſcheidender Schritt in der Entwicklung ſowohl des literariſchen Geiſtes wie des muſikaliſchen Geſchmacks. Mallarmés ſcharfſinniges Manifeſt „Muſik und Schriftſtellertum" erlangt dadurch beſondere Bedeutung.

Das Eindringen der Muſik in den Roman erfolgte, wenn auch langſamer, ſo doch nicht minder wirkungsvoll. Huysmans und Villiers de L'Isle-Adam ſetzten Baudelaire fort. In dem Buche „Verkehrtheit" wird die Erfindung einer Mundorgel beſchrieben, und „Tribulat Bonhomet" ſchwört auf Wagner. Zola, der das Leben wiſſenſchaftlich zu ergründen vorgibt, zeichnet den Typus des Bohème-Muſikers Gagnière; dieſer hält dem Helden des „Werk" einen lückenloſen Vortrag über Muſikgeſchichte: Vorſpiel zur „Käſeſymphonie" in „Bauch von Paris" und dem Tongedicht von Albine's Tod in „Die Sünde des Abbé Mouret". Zwei muſikerfüllte Dichter, die Schweizer Amiel und Rod haben dieſe Tendenz weiter verfolgt; für beide iſt die Muſik der Schauplatz des Innenlebens, die Fackel, mit der ſie in die dunklen Winkel der Seele leuchten,

Heutzutage – wie Abel Hermant richtig bemerkt – iſt jeder gute Bürger in Dingen der Muſik irgendwie kompetent. Die Muſik iſt ein elegantes Requiſit des modernen Romans geworden; ſie nimmt vorlieb mit dem engliſchen „home" und der türkiſchen Zigarette. Die Seele des Zeitgenoſſen iſt ebenſo biegſam als vielheitlich; keine Senſation, die ihr fremd bliebe. Wie für Azyiadé gibt es nunmehr „unleugbare Verwandſchaften zwiſchen uns und gewiſſen Tonſolgen, zwiſchen uns und gewiſſen brennenden Farben, zwiſchen uns und gewiſſen leuchtenden Spiegelungen, Linien und Formen. Wenn auch die Beziehungen zwiſchen all den verſchiedenen Dingen zu kompliziert ſind um klar ausgedrückt zu werden, wie im Falle der Muſik, ſo fühlen wir dennoch daß es ſie gibt . . ."

Somit erklärt ſich der ſtarke Anklang, den der „Johann-Chriſtoph" von Romain Rolland überall gefunden hat. Debussy und Strawinsky werden im modernen Roman bald dieſelbe Rolle ſpielen wie Chopin, Liszt und Wagner in der Literatur ihrer Zeit.

*) Verlaine, Herbſtgeſänge. (Anmerkung des Überſetzers.)

Einer der letzten Romane von F. Mauriac enthält sogar eine direkte Anspielung auf die jüngste Musik, dieselbe, die man zuerst als die Musik der „Sechs" bezeichnete.

Diese Bereicherung des literarischen Bewußtseins durch die Musik ist übrigens allgemein, in anderen Ländern sogar seit langer Zeit vorhanden: in Deutschland seit Luther und Mattheson, in England seit der Renaissance. Die Slawen sind ganz durchdrungen von ihrem heimatlichen Folklore. Seit dem 16. Jahrhundert wimmelt Italien von Dichter-Komponisten, die alle das Wort des Orazio Vecchi „Tanto é la poesia quanto l' istessa poesia" als Motto führen könnten. Und in Spanien zieht sich der Faden von Juan-de-la-Cruz bis Blasco Ibanez, – doppelseitig gerichtete Geister, die sich die geistige Vereinheitlichung der Kunst zum Ziel gesetzt haben, und deren verstreute Anstrengungen unser künstlerisches Erbe täglich um ein Weniges mehren.

Man kann diesen Gewinn abschätzen. Zahlreiche Probleme kündigen sich an, neue Forschungsmöglichkeiten erscheinen unbegrenzt. Welcher war z. B. für diesen oder jenen Schriftsteller (Nietzsche, Spitteler, Moore, Barrés, Proust) der Einfluß der Musik auf das literarische Schaffen? Inwieweit vermochte die Musik die ästhetische Doktrin dieser oder jener Schule (der deutschen Romantiker, der englischen Präraphaeliten, der französischen Symboliker) zu beeinflussen?

Und von einem allgemeinen Gesichtspunkt aus: sind nicht aus der Musik heraus wichtige literarische Themata entstanden? ist ihre Behandlung ganz ohne Einfluß auf die Entwicklung der Psychologie geblieben? Üben die Themata denn nicht Wechselwirkungen aus, von einer Literatur zur anderen? Haben sich, innerhalb der einzelnen Länder, die Quellen der musikalischen Inspiration nicht dadurch verändert? Und gibt es nicht hier wertvolle Winke für die geistige Charakterisierung einer Rasse, eines Zeitalters? Die Kritik studiert die Entwicklung des Naturempfindens bei Dichtern und Prosatoren; sie analysiert das religiöse Gefühl; warum sollte sie nicht das musikalische Erlebnis beim Schriftsteller erforschen?

Auf diesem Wege könnte man dem Schriftsteller die Bedeutung der musikalischen Idee beweisen, den Musiker davon überzeugen, daß die Literatur kein unzugängliches Eigenwesen ist und vor allem: allen geistigen Menschen zeigen, daß die Musik keineswegs abseits des Gedanklichen liegt. Die edelste Straße der Intelligenz führt zu einem Konvergieren – aber nicht Durchmengen – der Künste. Die Doktrinen einer Integralkunst der geheimen Wechselbeziehungen aller Empfindungen, die Erscheinungen dichtender Komponisten und musizierender Poeten sind Universalphänomene, deren Studium im Interesse der höheren geistigen Einheit durchaus notwendig ist.

Marie-Therese Schmücker (Berlin)

ALFREDO CASELLAS „PEZZI INFANTILI"

Der Kampf gegen die Romantik und ihre Weltanschauung ist die innerste Triebkraft, die allen noch so heterogenen Äußerungen der Musik unserer Zeit ein Gemeinsames verleiht. Kampf aus innerer Notwendigkeit, gegen eine Entwicklung, die in plastischer Gesetzmäßigkeit notwendigerweise zu einem Nichts führen mußte. In Arnold Schönberg war das Ende erreicht. Wenn unserer Zeit Entscheidendes zu sagen noch vergönnt war, so konnte es nicht mehr in seiner Sprache geschehen. Die Jungen, denen er ein überstarker Führer war, und deren Schaffen ohne sein Werk undenkbar wäre, konnten auf seinem Wege nicht weiterschreiten. Sie mußten sich von ihm abstoßen.

Nach zwei entgegengesetzten Richtungen schlägt das Pendel bei diesem Gegenstoß aus. In Frankreich wird alles Reaktion gegen den Impressionismus, in erster Linie gegen Debussy, seine „Sympathie mit dem Tode" und die dekadente Ueberkultur der Nerven. Wille und Bejahung des Lebens lassen eine Kraft hervorbrechen, die Urtiefen entströmt, und die in rücksichtsloser Evolution sich oft bis zur Brutalität steigert. Eine unheimliche Produktivität, die vielfach zu Wertlosem und Zweifelhaftem führt, begünstigt die Unbekümmertheit, mit der manche Vertreter der jungen französischen Musik sich an Klang und Kraft berauschen.

Anders, gegensätzlich, liegen die Dinge in Italien. Dort fehlte die überragende Führerpersönlichkeit, die eine Entwicklung zum letzten Ende geführt und den Ausweg eines gewaltsamen Bruches mit der Vergangenheit notwendig gemacht hätte. Die Generationen bleiben durch die ihnen gemeinsame Musikauffassung verbunden. Ein Neues soll werden, aber nicht durch Zerstörung; es soll durch das Alte wachsen und befruchtet werden. Alle vorhandenen Kräfte werden nutzbar gemacht und mit neuem Wollen und Fühlen verschmolzen. So entwächst dem italienischen Impressionismus, der einer ausgeprägten Physiognomie ohnehin entbehrt, in organischem Werden ein neuer Stil. Nicht die entfesselte und erlöste Urkraft allein macht sein Wesen aus, die innere Bindung an Form und Ziel der Vergangenheit ist es, die ihn charakterisiert. Die musikalische Tradition seines Landes erfordert von dem Italiener Haltung. Aber sein erstaunlich sicherer Instinkt in der Wahl neuer Ausdrucksmittel läßt ihn zu Aeußerungen gelangen, die typisch für das gesamte heutige Musikschaffen sind.

An einer wichtigen Stelle dieses Werdens stehen die im Jahre 1920 vollendeten „Il Pezzi Infantili" Alfredo Casellas. Mit plastischer Deutlichkeit lassen sich alle Gegensätze und Probleme in der neuen Musik an ihnen ablesen. Alle Fragen, vor die unsere Musik einmal gestellt war, sind in ihnen aufgerollt und auf kleinstem Raum Lösungen zur Diskussion gestellt.

Eins verbindet Casella mit allen heute Schaffenden: das Musikantentum, das keine psychologischen Spekulationen mehr kennt und nur im Absoluten wurzelt. Schon die Wahl der Formen, die er diesen elf Stücken gibt, wirft ein helles Licht auf den Abstand, den er zur Romantik, etwa gar zu Schumann, gewonnen hat, der ja ebenso wie Casella in seinen Kinderstücken instruktive Tendenzen verfolgt. Neben den absoluten Formen des Präludiums und des Kanons, finden sich die alten Tanzformen Menuett, Gigue, Walzer, Galopp, ferner die volkstümlichen Siziliana, Bolero Berceuse, Carillon. Durch sie alle hindurch ziehen sich die feinen Fäden, die zu früheren Stilen und Entwicklungen zurückführen, in einigen als wesentlicher Faktor, in anderen als mitschwingender Resonanzboden. Ihr Wesen wird durch die Atonalität bestimmt. Sie war noch für Debussy, der stark in Casella weiterwirkt, ein Wert, der auf dem Wege einer äußersten Steigerung des harmonischen Ausdrucks als letzte Konsequenz, als Farbwert, gewonnen wurde, bei Casella ist sie Ausgangspunkt. Atonalität als solche ist weder festumgrenzter Stil, noch überhaupt klar erkennbarer Typus. Sie kann auf verschiedenen Wegen gewonnen werden, wie sich das in den „Pezzi Infantili" mit überzeugender Deutlichkeit zeigt. Eine Form aber gab es von jeher in der Musik, die als solche durch sich selbst atonal ist, und nur durch den sich immer mehr auf das Vertikal-Harmonische konzentrierenden Gestaltungswillen auf reflektierendem Wege in Konsonanz und Tonalität geformt werden konnte: nämlich den Kanon. So kommt es, daß der aller modernen Musik skeptisch gegenüberstehende Durchschnittshörer (so paradox es klingt) den in den „Pezzi Infantili" an dritter Stelle stehenden Kanon als tonal empfindet und der neue Klänge suchende schwer enttäuscht wird. Denn da hier bewußt der regulierende Geist ausgeschaltet wird, der, immer vorausdenkend, die Linien vertikal aufeinander bezöge, wird natürlich an vielen Stellen das Verhältnis der beiden Stimmen ein harmonisch-konsonantes sein; im Gegensatz zum Kanon der vergangenen Epoche, in der eine oft nicht zu vermeidende Atonalität einen Mangel an vorausblickender Gestaltungskraft bloßlegte. Hier werden die Linien, deren Thematik in einem früheren Werke Casellas, dem

„Antigraziofo", fchon vorgebildet liegt:



durch keinerlei theoretifche Spekulationen in ihrem Bewegungsrhythmus gehemmt. Atonalität ift dabei ein Wert, der fich logifch aus dem Prinzip des Kanons ergibt und als Zufallserfcheinung in feinem Wefen begründet liegt:



Wie fie von einem ganz anderen Ausgangspunkt aus erreicht werden kann, zeigt das zweite der Pezzi Infantili „Valse diatonique", der als inftruktive Beigabe die Anmerkung „sui tafti bianchi" trägt, im Gegenfatz zum Kanon, der „sui tafti neri" gefchrieben war. Hier kommt die Atonalität dadurch zuftande, daß zwei in fich völlig tonale Werte miteinander kombiniert und willkürlich aufeinander bezogen werden. Diefe Art der Polytonalität ift für Cafellas Klavierftücke überhaupt in hohem Maße bezeichnend. Die harmlofe Tonleiterfolge der Oberftimme ift weit entfernt von jeder Individualität und unterfcheidet fich kaum von einer gut bürgerlichen Fingerübung. Und ebenfo würde die Unterftimme die durchaus gewöhnliche Ergänzung einer Melodie ergeben, wenn fie nur nicht eben mit der Oberftimme auch da zufammenftieße, wo diefe infolge der Verfchiebung ihrer Lage ihr ganz fremd geworden ift:

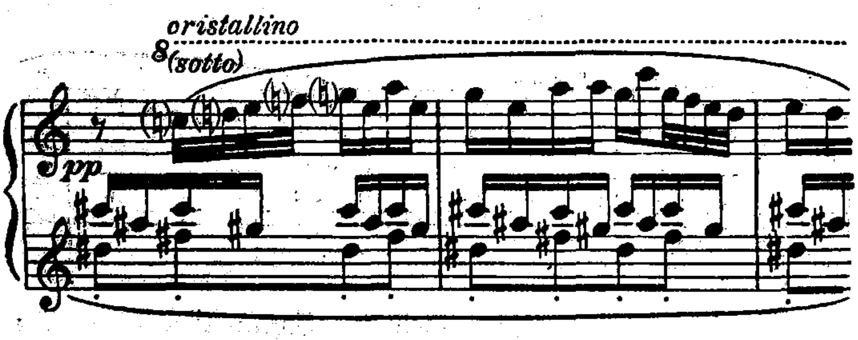


Die Begleitung ift zunächft rein akkordifch im Sinne des alten Walzers. Dann aber löft fich aus ihr eine wiederum tonale Linie, die fich in felbftändiger Entwicklung gegen die Oberftimme ftellt und dem Zufall einen tonalen oder atonalen

Zuſammenklang verdankt. Man könnte für die Lebendigkeit einer Muſik fürchten, deren Weſen aus Tonleitern beſteht. Aber ein ungeheuer feiner Rhythmus, der unten 1-2-3 gegen oben 2-3-1 ſchlägt und die Vitalität der in „tempo vivaciſſimo" hinzuſetzenden Linien laſſen das Gefühl einer Monotonie garnicht aufkommen. Freilich laſſen gerade dieſe beiden Punkte und die größere Schwierigkeit ihrer Darſtellung berechtigte Zweifel aufkommen, ob die Bezeichnung „Kinderſtück" hier ganz zutreffend iſt. Der Walzer iſt, in genauer Anlehnung an die alte Form, dreiteilig. Dieſem erſten folgt ein Mittelteil mit einer ſelbſtändigen kleinen Melodie, deren kurze Quartvorſchläge wohl nach der Abſicht des Komponiſten ins Komiſch-Sentimentale übertrieben werden dürfen.

Ein Vergleich mit der Form ſolcher Vorſchläge, etwa bei Puccini, erhellt, ein wie großer Abſtand inzwiſchen gewonnen iſt, obſchon der neue Wille ſich hier in primitivſter Form ausdrückt.

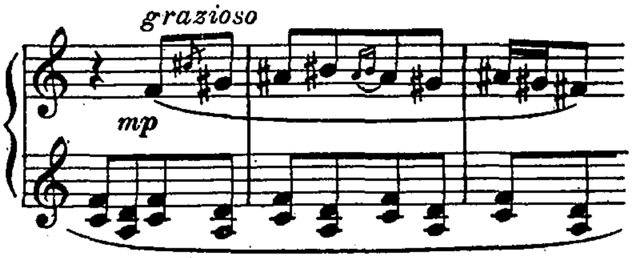
Das gleiche gilt von dem kleinen Glockenſpiel (Nr. 9), das noch am ſtärkſten den Einfluß des Impreſſionismus zeigt. Debuſſys Farben haben dem Komponiſten vor Augen geſtanden, er übernimmt ſie als Rohſtoff. Das Entſcheidende iſt ihre Miſchung und ihre techniſche Hülle. Bei Debuſſy würde ein ſolches Carillon wahrſcheinlich noch ein ziemlich großes Maß techniſcher Möglichkeiten beim Spieler vorausgeſetzt haben, und erſt in jüngſter Zeit iſt mit einem großen Aufwand und Raffinement eine ähnliche Farbenmiſchung verſucht worden: Richard Strauß inſtrumentierte das Carillon ſeiner Tanzſuite für Orcheſter mit einer ganzen Reihe unmittelbar illuſtrierender Inſtrumente mit Celeſta, Cembalo, Harfe, uſw. Dabei iſt die erreichte Wirkung nur eine relativ größere. Ohne große Mühe laſſen ſich aus der Melodik Caſellas noch die Anklänge an eine volkstümliche Gavotte leſen:



Das Weſentliche des Stückchens, ſein Kolorit, wird durch das ununterbrochene Niederhalten beider Pedale noch betont. Sein entſcheidender Träger aber iſt der

Baß, der in jedem der drei Teile oſtinat gehalten iſt. Er ſchafft in ſeiner Gleichförmigkeit die Unterlage, auf der die reizvolle Wirkung einer monotonen Spieluhr beruht. Aber nur als Deckfarbe, nicht als Leuchtfarbe wird er empfunden.

Eine weſentlich andere Aufgabe hat der oſtinate Baß in dem am Anfang ſtehenden Präludium zu erfüllen. Beſtehend aus einem Miſchakkord F-dur/d-moll bildet er, durch das ganze Stück hindurch unverändert, ein abgelöſtes Gegengewicht gegen eine rein lineare Oberſtimme. Dieſe Linie, die in ſich ebenfalls kaum einer Veränderung unterworfen und hauptſächlich auf den ſchwarzen Taſten gelagert iſt, iſt durch kein anderes Verhältnis zu dem ihr beigegebenen Baß bezeichnet, als durch abſolute Gegenſätzlichkeit. Das Zuſammentreffen dieſer beiden Faktoren macht das Weſen der Kompoſition aus: die Atonalität als Selbſtzweck. Ihre Möglichkeiten werden durch eine räumliche Verſchiebung der Oberſtimme immer neu beleuchtet. Stehen ſchon gleich am Anfang in den Querſtänden des fis-f und des his-c die beiden Elemente in ſtarkem Gegenſatz:



ſo muß naturgemäß die Reibung der Stimmen da am ſtärkſten ſein, wo ſie am dichteſten aufeinander ſtoßen, ſchwächer dagegen da, wo die Oberſtimme in weiterer Entfernung gelagert iſt. In ſeinem ruhigen Dahinfließen ſtellt das Präludium als Form kein Problem und erhebt keinen Anſpruch auf Entwicklung. Die Atonalität in ihren feinſten Schwebungen und Farbenmöglichkeiten aufzudecken, iſt ſein hier wohl erreichtes Ziel.

Triebkraft, nicht Urſache und Gegenſtand, iſt die Atonalität in der Gigue. Ihr Ausgangspunkt iſt ſogar völlig tonal: einer Linie von faſt romantiſcher Melodik iſt der Baß zunächſt als harmoniſche Ergänzung beigegeben:



Dann aber gewinnt er eine immer größere Unabhängigkeit, die ſich zu immer ſchärferen Diſſonanzen ſteigert und in einem ſelbſtändigen Ausſchwingen des Baſſes zu einer erſten Entladung gelangt:



Ein neuer Weg zur Höhe ſetzt nun in einem etwas ſentimentalen Zwiſchenſätzchen (in ſeiner Wirkung ähnlich dem des Walzers) ein, das wiederum in eine Baßbewegung ſich auflöſt. Dieſen primitiven Quintenſprüngen und der darübergelagerten ſimplen Melodik wohnt jedoch eine Wucht inne, die das Tempo zu einer unaufhaltſamen Beſchleunigung treibt und aus dem ſich nun, in immer größerer Steigerung, eine Kraft herausſchleudert, wie ſie an dieſer Stelle nicht wieder gewonnen wird. Urrhythmus und Urkraft entladen ſich hier mit einer Gewalt und Unbekümmertheit, wie ſie in der italieniſchen Muſik ſelten, typiſch dagegen für die franzöſiſche, etwa in den Werken Darius Milhauds, iſt. Träger dieſer, von innen heraus einmal gewonnenen Höhe iſt die alte engliſche Tanzform der Gigue, die hier befähigt wird, eine ihr gänzlich conträre und ungemäße Entwicklung zu umſchließen.

Äußerſt reizvoll in ſeiner neuen Ausdeutung einer ebenfalls alten Form iſt das Menuett (Nr. 8). Wieder liegt, wie am Anfang der Gigue, in der Oberſtimme eine der urſprünglichen Beſtimmung des Menuetts ganz gemäße Melodik. Würde man ſie nach der alten Manier harmoniſch im Baß ergänzen, würde ſich dies Menuett von einem alten nicht weſentlich unterſcheiden. Hier aber iſt der Baß nicht harmoniſche Stütze, ſondern Farbe, deren Intenſität und Selbſtändigkeit gegen den Schluß hin ſich ſteigert und dadurch der alten Form eine ganz neue Phyſiognomie gibt. Dabei wahrt es die dreiteilige Form: am Anfang und Schluß das gleiche Moderato, in der Mitte eine Muſette. Dieſe Muſette erhält ihre Individualität wiederum durch einen oſtinaten Baß mit einer darübergelagerten, harmloſen Melodie, die beide zu einer farbigen Klanglichkeit verſchmelzen.

Weniger Weſentliches weiß der Komponiſt in den beiden Fällen zu ſagen, in denen er die volkstümlichen Formen der Siziliana und des Bolero in ſeine Sprache prägt. Ueber dem oſtinaten, feſtgelegten Bolero-Rhythmus unbedeutende Linien, in der

Siziliana über akkordiſchem Baß eine für ſie typiſche Melodik. Das ergibt in dieſem Falle innerhalb der Form eine hübſche Bereicherung, aber nichts Neues und Eigenartiges.

Intereſſanter iſt die „Berceuſe" (Nr. 10), weil ſie wichtige Schlaglichter auf die Entwicklung Caſellas wirft. In ſeinem Zyklus „Inezie" aus dem Jahre 1918 ſteht eine Berceuſe, die faſt als eine Vorſtudie anmutet. (Derſelbe Zyklus beginnt mit einem Präludium, das im Verhältnis zu dem der „Pezzi Infantili" auf der gleichen Entwicklungsſtufe ſteht). Alles iſt hier noch Taſten und Suchen, ein Ringen um den Ausdruck, der das Neue, ſchon Gefühlte, am kürzeſten und prägnanteſten definierte. Das Geſtaltungsprinzip iſt das gleiche, die Baßführung ähnlich, ebenſo die Melodik des Anfangs. Aber die Form umſpannt faſt den doppelten Raum, und alle die Zwiſchenfarben leuchten auf, die in dem Rhythmus der italieniſchen Stilentwicklung begründet liegen, und die weit ſtärker, faſt ausſchließlich, die „Elegia Eroica" und den Liederzyklus „L' Adieu à la Vie" charakteriſieren.

Typiſch italieniſch iſt dann der die „Pezzi Infantili" abſchließende „Galop Final", in dem Caſellas Streben nach Einfachheit und billiger Wirkung unter das ſonſt gewahrte Niveau hinabſinkt. Auch er weiſt eine den meiſten Stückchen gemeinſame Eigenart auf, den zuſammenfaſſenden Schlußakkord. In dieſen Schlußklängen, die nicht alle gleich glücklich und originell geformt ſind, wird in einer reizvollen Zuſamenlegung der hauptſächlichſten Töne noch einmal alles Weſentliche geſagt; der Klang ſelbſt erſcheint hier als Ziel einer kleinen ins Atonale drängenden Kadenz mit der Ausgangstonika C-dur:

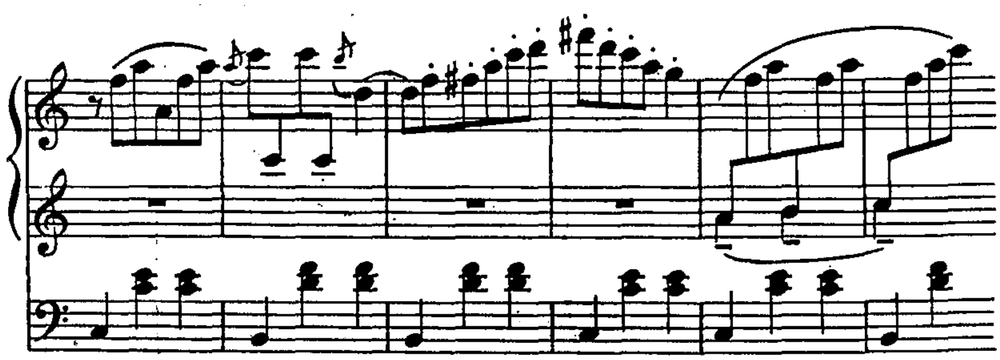


Noch eins iſt ferner für dieſe Stücke typiſch. Sie alle tragen am Schluß, mit dynamiſchen Vorſchriften verbunden, die Angaben: „ſenza rallentando", in einem Falle ſogar „ma rigoroſamente in tempo". Das iſt deutlichſte Spitze gegen die Romantik und Abſage an ihre Perdendoſi und Ritardandi.

Das Beſtreben, dieſe Einſtellung ſchon im Keim auszurotten, iſt vielleicht unbewußt der Anlaß, Stücke für Kinder zu ſchreiben. Denn mit ganz verſchiedenem

Ergebnis iſt an mehreren Stellen von wichtigen Trägern unſeres Muſikſchaffens der gleiche Verſuch gemacht worden. Die vier Hefte „für Kinder", die Bela Bartok ſchrieb, ſind zwar äußerlich noch völlig unmodern. Aber es iſt kein Raum mehr in ihnen für Einſeitigkeit und falſche Sentimentalität. Dagegen ſind in ſeinen 10 leichten Stücken die alten Formen (ihre Titel ſind ſtellenweiſe ſogar mehr als romantiſch), die Träger eines ganz neuen Inhaltes geworden. Es findet ſich auch ein direkter Vorläufer Caſellas in ihnen in Geſtalt der „Fingerübung". Auch Bartok entlehnt das pädagogiſche Element von Clementi, hält jedoch noch feſter an der Vorlage feſt. Caſella dagegen begnügt ſich mit der einmaligen Definition des Prinzips.

Caſella äußerlich näher als Bartok ſteht Strawinsky. Aber ſeinen kleinen Kompoſitionen mit inſtruktiver Tendenz fehlt das warme pulſierende Leben. Da, wo er ähnliche Ziele verfolgt (das Larghetto aus dem Bändchen „sur les cinq doigts" trägt zum Beiſpiel Siciliano-Charakter), fehlt ihm die Kraftzufuhr aus dem Boden des Volkstümlichen. Er kommt über ein abſtraktes Experiment nicht hinaus. An der Stelle wiederum, wo er gleiche Mittel, wie oſtinate Bäſſe mit melodiſcher Oberſtimme verwendet, oder gleiche Formtypen wählt, kann auch die verſtärkte Klanglichkeit, durch die Verteilung auf vier Hände, nicht über eine innere Leere hinwegtäuſchen. Ich gebe einige Takte aus dem Walzer ſeiner „Trois pièces faciles":



Trotzdem aber ſetzen ſie für ihre Geſtaltung ein nicht unerhebliches Maß an techniſcher Exaktheit und Routine beim Spieler voraus. Caſella ſtellt dagegen in dieſer Richtung in den meiſten Fällen gar keine oder doch nur ſolche Forderungen, die ohne Weiteres überwunden werden können und der Verwendung der „Pezzi Infantili" im Unterricht kein Hindernis ſind. Hier gilt es nur, die ſtiliſtiſche Individualität herauszuarbeiten, die trotz allem Gemeinſamen, das ſie miteinander verbindet, jedem der Stücke eigen iſt. Typiſch für ſie alle iſt die in ihnen ausgeſprochene Abwehr des

Musikantentums gegen die Romantik, äußerlich betont durch die Atonalität, die nicht mehr von innen heraus gewonnen werden muß, sondern, nun schon Besitz, ihr Ausgangspunkt ist.

Diese Basis aber bietet Raum für die feinsten Spiegelungen einer Künstlerindividualität wie auch des Stiles und der Nation, die sie bedingen. Nur das italienische Musikschaffen trug in sich die Möglichkeit, so feine Bindungen mit überlebten Stilen einzugehen, wie wir sie im „Canon", „Menuett" oder „Carillon" finden. Hier sind alle von einer überwundenen Generation erarbeiteten Werte fruchtbar gemacht, ohne daß die neuen geschwächt oder preisgegeben wären.

Am unmittelbarsten tritt uns der junge Wille natürlich da entgegen, wo dieses Band zwar nicht ganz zerrissen, aber doch weniger fühlbar ist, wie im „Präludium". Diese weniger eindeutig festgelegte Form bietet eine leichtere Möglichkeit, auf alle Konzessionen zu verzichten und das Neue durch sich selbst reden zu lassen. Casellas künstlerischer Vornehmheit ist es dabei zuzuschreiben, daß es trotzdem in einer Form geschieht, die nichts von der eitlen Gewaltsamkeit an sich hat, die manche Äußerung unserer gegenwärtigen Musik ihres Wertes entkleidet. Mit derselben Sicherheit begegnet er der Gefahr, die bei der Wahl solcher Formen einem Italiener leicht zum Verhängnis hätte werden können: der mehreren der „Pezzi Infantili" eigentümliche Einschlag einer leichten Sentimentalität ist hier zu einem reizvollen Attribut geworden.

Daß aber Kraft in ihm ist, das zeigt Casella am deutlichsten in der „Gigue", in der alles aufbricht, was an Revolution auch in ihm steckt. Und das nicht zuletzt ist es, was ihn mit in die Kampfreihen der Jugend aller Nationen stellt und die Stücke über typisch italienische Musik hinaushebt. Und was die Pezzi „Infantili" an eine vereinzelte Stelle rückt: sie tragen den Geist des Werdens auch in den Kreis der Werdenden hinein, als frischen, befreienden Luftzug in der verstaubten Pseudoromantik traditioneller Unterrichtsliteratur.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN, BERLIN-CHARLOTTENBURG 2

Verlag: MELOS-VERLAG G. m. b. H.,
BERLIN-FRIEDENAU

Druck: Buchdruckerei BERTHOLD LEVY
BERLIN C 2

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats. • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8810 • Postscheck-Konto Berlin 102100 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin** • Der Preis des Einzelheftes beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter • Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12** • Fernruf: Bismarck 1025 • Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten

Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr — Berlin, am 1. Dezember 1924 — Heft 5

INHALT:

Rudolf Cahn-Speyer (Berlin)

HAT DIE OPER EINE ZUKUNFT?[1]

3.

Von allen Einwendungen gegen die Möglichkeit eines Weiterbestehens der Oper ist keine mit solchem Nachdruck und solcher Überzeugung vertreten worden, wie diese: die Oper sei historisch auf dem Boden einer aristokratischen Gesellschaft entstanden, sie sei von Hause aus eine unvolkstümliche Kunst, sie habe mit Mühe und Not den Übergang von der Aristokratie zur Plutokratie überlebt, aber unsere gegenwärtige demokratische Gesellschaftsstruktur enthalte nicht mehr die Voraussetzungen für ihre Existenz.

Diese Argumentation klingt sehr bestechend, hält aber der gründlichen historischen Prüfung nicht stand. Um das darzutun, wird es unvermeidlich sein, ein wenig in das Detail der historischen Forschung einzugehen, und es wird sich nicht ganz vermeiden lassen, zur Beglaubigung der anzuführenden Tatsachen einige wenige Literaturnachweise zu geben, obwohl diese Ausführungen nicht den Charakter einer „gelehrten" Abhandlung haben wollen.

Es ist allerdings richtig, daß die Anfänge der Opera seria, der „Stile rappresentativo", in einen Kreis aristokratischer Kunstfreunde führen, und daß in den folgenden zwei, in gewissem Sinne sogar drei Jahrhunderten die wirtschaftlichen Voraussetzungen und der äußere Rahmen der Opernaufführungen von großen und kleinen Fürsten oder vom Adel und der bürgerlichen Plutokratie geschaffen worden sind.

Aber das kann doch nur mit Einschränkung behauptet werden. Schon in den ersten Jahrzehnten nach dem Entstehen der Gattung sehen wir in Venedig die Entwicklung sich spalten, in Venedig, dessen soziale Struktur das betonte Hervortreten einzelner Fürsten- oder Adelsfamilien nicht begünstigte. Hier entstand in der Oper eine „aristokratische" und eine „demokratische Partei[2]), und das Merkwürdige ist, daß gerade die „demokratische" Partei es war, die auf verzierte musikalische Faktur, sinnlichen Wohlklang und lyrische Expansion besonderen Wert legte, während die „aristokratische" Partei mehr an der dramatisch belebten Rezitation festhielt und die lyrische Ausbreitung nur dort gelten lassen wollte, wo sie dramatisch gerechtfertigt war. Dies widerspricht der landläufigen Anschauung, als sei das Überwuchern des bloß sinnlich Wirksamen,

---

1) Fortsetzung des Aufsatzes in Heft 3, S. 135 ff. Die Schriftleitung.
2) Hermann Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 96 ff.

des Prunkvoll-Überladenen ein Ergebnis des Luxusverlangens einer genießerischen Hofgesellschaft gewesen. Die Anfänge dieser Entwicklung gehen vielmehr auf das sinnlich stark empfängliche, bei der künstlerischen Rezeption nicht betont intellektuelle italienische Volk zurück. Daran wird nichts dadurch geändert, daß die spätere höfische Entwicklung der Opera seria die formalistischen Elemente übermäßig ausgebaut und auch der Wahl der Libretti ihre Neigungen auferlegt hat.

Aber damit ist die Einwirkung des Volkstums auf die Oper schon in ihren ersten Entwicklungsstadien keineswegs erschöpft. Die Opera buffa, welche zunächst begonnen hatte, sich der Komödienstoffe des klassischen Altertums zu bemächtigen, knüpfte sehr bald wieder an volkstümliche Stoffe an, wie sie schon vor dem Entstehen des „Stile rappresentativo" in Maskenspielen und in madrigalhafter, mehrstimmiger Behandlung beliebt gewesen waren, und ging sogar so weit, die Eigentümlichkeiten der italienischen Dialekte scherzhaft, und nicht gerade immer besonders zart, auszuwerten.[3]) Diese volkstümliche Opera buffa, die sich zur Seria schon dadurch in Gegensatz stellte, daß sie sie gerne parodierte, hat das Secco-Rezitativ und das Ensemble geschaffen. Zu den Finales dieser volkstümlichen Oper, zu der dort entwickelten Ensemble-Technik führt der Stammbaum der großen, für mehrere Personen bestimmten dramatischen Szenen in der späteren Opera seria zurück. Aus der eigenwüchsigen musikalischen Faktur der Opera seria wären solche Szenen schwerlich ohne fremden Einfluß zu entwickeln gewesen.

Wohl ist auch die Opera buffa im 18. Jahrhundert in den höfischen Theatern heimisch geworden, wo sie gelegentlich auch schon früher gepflegt worden ist; wohl haben Truppen, welche die Opera buffa gaben, höfische Subventionen bezogen; aber das geschah in breitem Umfang erst in einer Zeit, in welcher die Opera buffa zu stagnieren, der Stereotypie zu verfallen begonnen hatte, als ihre Mission der Befruchtung für die Opera seria bereits im Wesentlichen erfüllt war. Hervorgehoben sei aber, daß gerade diejenigen Werke des italienischen Opernschaffens aus dem 18. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 19., die heute noch auf der Bühne lebendig sind, nicht der im aristokratischen Milieu geborenen Opera seria, sondern der volkstümlichen Opera buffa entstammen, darunter auch die Hauptwerke Mozarts, mit Ausnahme der „Entführung" und der „Zauberflöte", von denen noch in anderem Zusammenhang zu sprechen sein wird.

3) Adolf Sandberger, Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, V., S. 410 ff. – Hugo Goldschmidt. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, I, S. 89 ff. – Kretzschmar, a. a. O., S. 105 f.

Nicht anders haben sich die Dinge in Frankreich abgespielt. Neben der offiziellen Oper Lullys und seiner Nachahmer entstand die volkstümliche Opéra comique. Auch hier hat sich eine landläufige Anschauung eingenistet, als wäre diese Kunstgattung ein Produkt des bekannten Buffonistenstreites gewesen, der nach der Pariser Aufführung von Pergolesis „Serva padrona" im Jahre 1752 ausbrach. In Wirklichkeit bestand auf diesem Gebiete in Frankreich schon lange eine volkstümliche Kunst. Es würde vom Wege abführen und in dem vorliegenden Zusammenhang nur antiquarisches Interesse haben, wenn wir die Vergangenheit dieser Kunstgattung bis etwa zu Adam de la Halle ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen wollten. Von daher stammen aber Entwicklungsmomente, die eine Art Neugeburt im Jahre 1697 feierten.

In diesem Jahre wurden in Paris die italienischen Komödianten entlassen, weil sie Frau von Maintenon beleidigt hatten. Sofort übernahmen die Théâtres de la Foire auf den beiden großen Jahrmärkten, welche dies- und jenseits der Seine gehalten wurden und die sich großen Zulaufes erfreuten, die Nachfolge.[4]) Hier knüpfte Rousseau an, hier Philidor, und hier die ganze Entwicklung der französischen Opéra comique.

Also auch in Frankreich finden wir eine Operngattung volkstümlichen, nicht höfischen Ursprunges. Lully, Campra, Destouches, Rameau, und von den Späteren Lesueur, sie alle sind heute von der Bühne verschwunden; lebendig geblieben sind die Abkömmlinge des volkstümlichen Schößlings, wie „Fra Diavolo", „Maurer und Schlosser", „Joseph und seine Brüder", „Die weiße Dame", und als letztes und bedeutendstes Werk von allgemeiner Geltung Bizets „Carmen". Entwicklungsgeschichtlich gehören von noch lebenden Werken außerdem hierher Cherubinis „Wasserträger", und „Fidelio".

Ganz analog war die Entwicklung auch in Deutschland. Die Abkömmlinge der Fastnachtsspiele aus der Zeit von Hans Sachs und seinen Vorgängern haben schon Ende des 16. Jahrhunderts eine Art von Singspielen hervorgebracht, deren erster Repräsentant Jacob Ayrer ist. Im 17. Jahrhundert wurde diese Kunstart durch die zahlreich in Deutschland umherziehenden englischen Komödianten befruchtet[5]); dazu kamen Einflüsse des italienischen Intermezzos und die musikalischen Bestandteile (Chöre, Reyen) der dramatischen „Haupt- und Staats-Actionen". Diese Entwicklung des Singspiels hat sich ohne jegliche Beteiligung der Höfe und der gebildeten Oberschicht vollzogen, denn

4) Hermann Abert. W. A. Mozart, I, S. 639 f. – George-Edgar Bonnet, La naissance de l'opéra comique en France Revue musicale 1921, Juniheft, S. 239 ff.

5) Johannes Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihre Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Theatergeschichtliche Forschungen, VII.

diese Kreise waren damals in völliger Ausländerei befangen. Ja, als im Jahre 1678 der Versuch gemacht wurde, in Hamburg ein deutsches Operntheater zu errichten, war es nicht die Oper, die auf das Singspiel, sondern das Singspiel, das auf die Oper eingewirkt hat. Es tut nichts zur Sache, daß diese Einwirkung eine Vergröberung war; wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß das volkstümliche Kunstwerk stärker war, als das dem Stil nach importierte und von den Höfen bevorzugte.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kam die Auffrischung der schon im Absterben begriffenen Gattung wieder aus einer volkstümlichen Quelle, von der englischen „Beggar's Opera", einer populären Parodie auf die italienische Oper und zugleich einer politischen Satire. Aus der Übersetzung eines solchen englischen Singspiels durch Weisse, der in Paris die Opéra comique kennen gelernt hatte, ist das deutsche Singspiel neu erstanden; ein Produkt der volkstümlichen Kunst dreier Länder.

Noch ein anderer Strom mündete in dieses Sammelbecken: die Wiener Lokalposse. Aus den Hanswurstkomödien eines Stranitzky, Prehauser, Kurz, ging eine Entwicklungslinie hervor, die in Verbindung mit dem norddeutschen Singspiel zur „Entführung" und endlich zur Höhe der „Zauberflöte" emporführt. Es wäre unmöglich zu verkennen, einen wie großen Anteil gerade an diesen beiden Werken die italienische Oper hat: Aber die charakteristischen Stilelemente dieser Werke, das Lied, der Dialog, der textliche Inhalt, stammen aus volkstümlichen Quellen, die orientalische Atmosphäre der „Entführung" aus der Opera buffa und aus der Opéra comique mit ihren Türkenopern und „chinoiseries", die phantastische Welt der „Zauberflöte" aus den Wiener Zauberpossen. Und nicht in einem höfischen Opernhause, sondern in Schikaneders Privattheater erblickte die „Zauberflöte" das Licht der Welt.

Wo sind in alledem nennenswerte höfische Einflüsse? Etwa darin, daß die „Entführung" für Kaiser Josephs II. Nationaltheater geschrieben worden ist? Dieses in der ganzen Entwicklungslinie des Singspiels vereinzelt dastehende Moment kann keine entscheidende Bedeutung beanspruchen. Die Singspielkunst war und blieb volkstümlich.

Von hier an teilen sich die Wege: sie führen zu Kauers „Donauweibchen" und zur Operette, zu Ferdinand Raimund, und zu Weber. Niemand wird behaupten wollen, daß der Erfolg seines „Freischütz" eine Angelegenheit der Hofgesellschaft gewesen wäre; es war eine Angelegenheit der Nation! Und auf seinen Schultern stand Wagner. Nicht für eine Hofgesellschaft, nicht für eine Plutokratie hat er geschaffen; schrieb er doch seine Werke, ohne noch zu wissen, ob, wo und wie sie aufgeführt werden könnten!

Als Ludwig II. ihn zu sich berief, waren seine Hauptwerke alle schon geschaffen oder doch konzipiert, und das Theater, für das sie gedacht waren, war weder ein Hoftheater, noch ein von wohlhabenden Bürgern erhaltenes Stadttheater, sondern das Festspielhaus in Bayreuth!

Gerade an Wagner kann man sehen, wie unzutreffend die Behauptung ist, daß die Oper auf höfischem oder plutokratischem Boden erwachsen sei. Der Höhepunkt (nicht künstlerisch, sondern historisch betrachtet) war für die Kunst der Fürsten und Reichen Meyerbeer, dessen Kunst keine Fortsetzung gefunden hat. Wo aber der Einfluß des Hofes und der oberen Gesellschaftsschichten zu Ende war, das zeigte sich handgreiflich an Wagners „Tannhäuser". Ihm gegenüber vermochten weder der kaiserliche Hof, noch die Kabale der führenden Gesellschaftsschicht ihre Absicht zu verwirklichen: weder vermochte der Hof, das Werk durchzusetzen, noch der Jockey-Club, es für die Dauer zu verbannen.

So übte denn auch in der Folgezeit weder Hoftheater noch Plutokratie einen entscheidenden Einfluß aus. Die Abneigung Wilhelms II. gegen die Kunst von Wagner und Strauß hat die Aufführungen ihrer Werke nicht hindern, seine Vorliebe die Wiederbelebung Meyerbeers nicht herbeiführen können. In Dresden haben die wichtigsten neuen Werke der letzten Jahrzehnte bereite Pflege gefunden, einerlei, ob der kunstliebende König Albert, oder der künstlerisch indifferente König Georg auf dem Throne saß. In Italien erklingen die Opern Verdis auf jeder Schmiere, obwohl – oder weil – es in Italien kein königliches Theater gibt, und außer der Scala in Mailand auch kein plutokratisch gestütztes Theater. Und in Amerika ist die Oper nicht bodenständig geworden, weil ihre Pflege eine plutokratische Angelegenheit, und keine Angelegenheit des Volkes geworden und geblieben ist.

Man könnte in die Einzelheiten der Entwicklung noch viel weiter hineinleuchten, als hier geschehen ist, und immer würde es sich wieder zeigen: was die Oper lebensfähig erhalten hat, ist immer wieder der Zusammenhang mit dem Volkstum als Nährboden gewesen, und gerade insofern eine Abart der Oper zum Eigengebiet höfischer oder plutokratischer Liebhaberei geworden ist, hat sie sich als absterbender Ast des sonst lebenskräftigen Baumes erwiesen.

So sehen wir denn auch in den Opern der letzten Jahrzehnte den Anlaß zu Prunk und Aufwand, wie ihn eine Hofgesellschaft wohl fordern mochte, als wesentlichen Faktor verschwinden und nur da noch auftreten, wo die Eigenart eines nicht aus diesem

Grunde gewählten Stoffes es erforderte. Bauern, Seeleute, Jäger, bürgerliches Milieu ſind mindeſtens gleichberechtigt neben die anderen Sphären des Handlungsablaufs getreten. Ja, wir erleben es ſogar neuerdings, daß Fürſtlichkeit und Adel mit mildem und auch mit ſcharfem Spott lächerlich gemacht werden („Roſenkavalier", Bittners „Abenteurer", Křeneks „Sprung über den Schatten").

Es ergibt ſich alſo das gerade Gegenteil deſſen, was als Argument für den Niedergang der Oper vorgebracht worden iſt: mit der Umgeſtaltung unſerer ſozialen Struktur ſind nicht die Elemente verſchwunden, auf denen die Lebensfähigkeit der Oper beruht, ſondern diejenigen, durch welche der Oper immer wieder ein Prozeß der Erſtarrung gedroht hat. Daß eine hiervon abweichende Anſicht vertreten worden iſt, läßt ſich nur ſo erklären, daß noch vor kurzem die muſikhiſtoriſche Forſchung viele der hier beſprochenen oder geſtreiften Zuſammenhänge nicht aufgedeckt hatte, und dieſe ſomit noch nicht Gemeingut aller derjenigen geworden ſind, die ſich mit unſerer Frage befaßt haben. Es mag auch ſein, daß die glänzendere Erſcheinungsform der höfiſchen Opernpflege den Blick mehr auf ſich gezogen hat, als die anſpruchsloſer auftretenden und darum weniger Aufmerkſamkeit erregenden ſonſtigen Entwicklungslinien, deren Ergebniſſe dennoch die dauernderen und an Zukunftsmöglichkeiten fruchtbareren geblieben ſind.

4.

Die Erkenntnis, daß die Oper keine „reine" Kunſtgattung iſt, ſtammt nicht erſt aus unſeren Tagen. Schon am Ende des 17. Jahrhunderts kam Boileau („Fragment d'un Prologue d'Opéra") mit Racine überein, als ſie gemeinſchaftlich ein Libretto verfaſſen ſollten, „qu'on ne peut jamais faire un bon opéra", und um dieſelbe Zeit ſchrieb Saint-Évremont in ſeiner „Dissertation sur l'Opéra": „L'Opéra n'est qu'un travail bizarre de Poésie & de Musique, où le Poëte & le Musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage". Von da an kehren derartige Anſchauungen in der Literatur dauernd wieder. Wenn diejenigen recht hätten, die in unſeren Tagen aus ſolchen Anſichten auf den Niedergang der Oper ſchließen, ſo hätte die Oper ſchon damals zugrunde gehen müſſen.

Was aber ſoll damit geſagt ſein: die Oper ſei eine „unreine" Kunſtgattung? Wenn das ein Argument gegen die Oper ſein ſollte, ſo müßte erſt einmal bewieſen werden, daß die „reine" Kunſtgattung auch die objektiv wertvollere iſt.

Doch wir kommen damit auf einen Abweg. Es handelt ſich in dieſem Zuſammenhange nicht darum, ob die Oper eine wertvolle Kunſtgattung iſt oder nicht, ſondern darum, ob die negative Beantwortung dieſer Frage bei den zeitgenöſſiſchen Komponiſten ſchuld an einer geringeren Pflege dieſer Kunſtgattung iſt.

Ob die Anſicht von der der Minderwertigkeit der „unreinen" Oper bei einem erheblichen Teil der Komponiſten beſteht, entzieht ſich der Feſtſtellung. Daß ſie das Opernſchaffen in quantitativer Hinſicht ungünſtig beeinfluſſen könnte, erſcheint unwahrſcheinlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß in unſeren Tagen gerade die Verbindung verſchiedener Künſte beſonders beliebt iſt. Das Ballett wandelt ſich gerne zur Pantomime, das Drama verlangt mehr denn je nach Muſik, Kompoſitionsformen, die bisher rein inſtrumental waren (Streichquartett, Kammerensemble) greifen zur Singſtimme, das Lied, ſelbſt eine „unreine" Kunſt, wird in außerordentlichem Umfang gepflegt, und bereichert ſeine inſtrumentalen Mittel, ja, die Oper, die bisher ſchon ein reichlich komplizierter Organismus war, beginnt ſogar, ſich für gewiſſe Zwecke noch der Kinematographie zu bedienen. Das geſchieht nicht nur zur Wiedergabe von Wolken und dergleichen, für die auch ein Projektionsapparat ſchließlich ausreichen würde, ſondern wir haben z. B. in Bittners „Abenteurer" den Fall, daß eine ganze Szene, die ſich aus techniſchen Gründen auf der Bühne nicht anders wiedergeben läßt (ein daherſprengender Reiter etc.) mit Hilfe des Films vorgeführt worden iſt.

Hieran alſo kann es nicht liegen. Iſt es aber überhaupt wahr, daß gegenwärtig weniger Opern geſchrieben werden, als in früheren Zeiten? Rein zahlenmäßig iſt die Frage im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert beſtimmt zu bejahen. Das iſt ſie aber auch für Oratorien, Kantaten, für die Inſtrumentalformen. Wo lebt heute der Komponiſt, der gleich Haydn 104 Sinfonien und 77 Streichquartette ſchreiben würde? oder 190 Kirchenkantaten wie J. S. Bach? Das liegt an ganz anderen Umſtänden. Im 18. Jahrhundert war es nicht üblich, ein und dasſelbe Werk bei mehreren Gelegenheiten zu wiederholen, und ſo mußten die angeſtellten Komponiſten immer wieder Neues ſchaffen, oder Vorhandenes auf neue Weiſe nachahmen oder umarbeiten. Was die Oper betrifft, ſo wollten jede Stadt in Italien und jeder Hof zum Karneval ihre eigene neue Oper haben. Ein und derſelbe Text wurde unzählige Male komponiert, und viel wichtiger als die Originalität des Werkes, auf die man keinen beſonderen Wert legte – trug man doch kein Bedenken, ein neues Werk einfach aus einzelnen Nummern verſchiedener bereits vorhandener Werke zuſammenzuſetzen – war die

Anpassung an die vorhandenen Sänger und an die Möglichkeiten der betreffenden Bühne.

Der damalige Komponist konnte unzählige Opern schreiben, weil der Stil als solcher feststand, die Formen in bestimmten Typen gegeben waren, und Anklänge an Bekanntes oder in einer anderen Stadt bereits Aufgeführtes kein Bedenken hatten. Noch Gluck hat, ehe er seine Reformopern schrieb, rund zwei Dutzend Opern komponiert. Schon Mozart hat es nicht mehr getan. Je individueller der Charakter des einzelnen Werkes war und nach den inzwischen veränderten Anschauungen sein mußte, desto geringer wurde die Möglichkeit so umfassender Produktion, desto größer wurde aber auch der Anspruch des einzelnen Werkes auf dauernde Beachtung. Hiermit steht es im Einklang, daß gerade nur von den Komponisten, deren Werke weniger zahlreich, aber von individuellerem Charakter sind, auf die Dauer Opern auf dem Spielplan lebendig bleiben konnten. Erst mit den Werken aus Glucks späteren Jahren, in denen er wenig, aber immer wieder Neuartiges schuf, fängt die Unsterblichkeit in der Geschichte der Oper an.

So dürfen wir nicht die Zahl der geschaffenen Werke ohne weiteres zum Maßstab für die Lebensfähigkeit der Kunstgattung machen. Wir dürfen zum Vergleich nicht auf die Epoche zurückgreifen, in der aus ganz anderen Verhältnissen und Anschauungen heraus eine quantitativ viel bedeutendere Produktion vorhanden sein mußte und auch vorhanden sein konnte, als in der Gegenwart. Vergleichen wir aber etwa mit der Zeit Webers, oder mit der Zeit Verdis und Wagners, so wird man kaum von einem auffallenden zahlenmäßigen Rückgang der Produktion sprechen können.

Zugleich aber mit dem Anspruch der Opern auf längere Lebensdauer fiel die Anpassung des Werkes an die Möglichkeiten der einzelnen Bühne weg, da es ja nicht mehr für eine einzelne Bühne bestimmt war. Daraus ergeben sich Abstände zwischen der künstlerischen Forderung und ihrer Erfüllung, die in früheren Zeiten nicht vorhanden waren. Hierin liegt allerdings ein Moment der „Unreinheit", nicht des Werkes, sondern seiner Aufführung. Diese Unreinheit zu beseitigen, ist ein Problem für die Organisation des künstlerisch-technischen Apparates, nicht für den Komponisten, nach dem Worte Schillers („Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie"): „Was die Kunst noch nicht hat, das soll sie erwerben; der zufällige Mangel der Hilfsmittel darf die schaffende Einbildungskraft des Dichters nicht beschränken. Das Würdigste setzt er sich zum Ziel, einem Ideale strebt er nach, die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen".

Wir haben die Gründe geprüft, mit denen der Beweis gegen die Lebensfähigkeit der Oper zu führen versucht wird. Wir haben gesehen, daß die Zahl der Werke, die sich dauernd auf dem Spielplan halten, nicht kleiner geworden ist. Wir haben, anstelle der undurchführbaren Untersuchung der Qualitätsfrage, den Nachweis von der lebendigen Assimilations- und Weiterbildungsfähigkeit der Oper erbracht. Wir haben uns überzeugt, daß gerade diejenigen sozialen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, die immer wieder zu einer Verknöcherung der Oper zu führen drohten, verschwunden sind, daß nicht die oberflächlich vergnügungssüchtige, aus Trägheit dem mühevollen Eingehen auf neue Stilformen, abholde Hofgesellschaft und Plutokratie die Entwicklung der Oper gefördert hat, sondern der Zusammenhang mit volkstümlichen Quellen, die auch heute nicht verschüttet sind. Wir haben uns endlich davon überzeugt, daß die quantitative Abnahme der heutigen Produktion sich aus anderen Gründen befriedigend erklären läßt, als aus dem Niedergang der Gattung, und daß der Einwand gegen die Reinheit der Oper als Kunstgattung fast so alt ist, wie die Oper selbst, ohne ihre Entwicklung gehemmt zu haben.

Es bleibt nun nichts mehr übrig, als der Einwand: wo ist der große Meister, der durch Werke von bleibender Bedeutung die Lebensfähigkeit der Oper beglaubigt? Diese Frage aber sollte man nicht stellen. Noch keine Zeit hat bisher in dieser Hinsicht über die Werke ihrer Meister ein zutreffendes Urteil gehabt. Wer kennt noch den einst bejubelten „Tancred" von Rossini? oder seine „Zelmira" und seinen „Corradino", die zu ihrer Zeit den „Fidelio" aus der allgemeinen Beachtung verdrängt haben? Wer kennt noch die einstigen Lieblinge „Die Schweizerfamilie" von Weigl, „Das unterbrochene Opferfest" von Winter?

Es genüge uns, daß immer wieder Neuartiges geschaffen wird, daß die Kunstgattung als solche Entwicklungsfähigkeit zeigt. Gedenken wir eines Wortes, das der greise Rossini zu Wagner sprach, als dieser ihn im Jahre 1860 in Paris besuchte, und das uns durch Michotte überliefert ist, der Zeuge jener Unterredung war:[6]) „Nach Mozart – wer hätte Beethoven geahnt? Nach Gluck – wer Weber? Und auch nach diesen ist es gewiß nicht zu Ende. Jeder sollte also versuchen, wenn nicht vorwärts zu kommen, so doch wenigstens Neues zu suchen, ohne sich an die Sage von einem gewissen Herkules zu kehren, der, anscheinend ein großer Reisender, an einen Ort kam, wo er nicht mehr sehr deutlich sah, dort seine Säule hinstellte, wie man erzählt, und schleunigst umkehrte." Auch wir sollten, so lange neue Wege gesucht werden, nicht denken, daß kein Weg mehr in die Zukunft führe, nur weil wir den Führer noch nicht sehen, der ihn uns zeigt.

6) Edgar Istel, Wagners Besuch bei Rossini. Die Musik, XI. 12. S. 351.

Siegfried Günther (Berlin)

PAUL HINDEMITH „SANCTA SUSANNA", OPUS 21

Eine Fülle von Strebungen und Richtungen drängt, Gestalt gewinnend in der neuen Musik, zu einer Lösung schwebender Schaffensfragen. Die Mannigfaltigkeit der Kraftäußerungen stürmt schier erdrückend auf den nachdenklich kritischen Beobachter ein. Einer gliedernden oder einer systemisierenden Betrachtung gar scheint die stetig fließende Materie gänzlich zu spotten. Und doch tritt ein einheitlich-struktureller Zug, tritt vor allem der Grundgedanke, das Wollen und Zielen dieser neuen Kunst mählich schärfer heraus.

Denn endlich wieder entwächst die Musik einer geistigen Atmosphäre, die ihr genehm, nicht ihr gegensätzlich ist. In einer solchen mußte sie jahrzehntelang vegetieren, in der Umgebung des Naturalismus, Symbolismus und Impressionismus, alles Strebungen, die ihrem natürlichen Können und Müssen polare Gegensätze bedeuten. Daß alles geistige Bewegen aber dahin drängte, zeigt am besten das Gesamtbild des geistigen Lebens dieser Periode, auf dessen Boden sich die künstlerischen Strömungen entwickelten: die Maschine beherrscht auch die Gedankenwelt, die Technik steht im Vordergrunde, das Lebensstreben ist in Öffentlichkeit wie im privaten Dasein vorwiegend materiell gerichtet, in der Naturwissenschaft wird die Biologie zu einer achtenswerten Höhe gehoben, die empirisch-psychologische Ästhetik gewinnt bis zum Jahre 1902 ungeheuer an Einfluß und Bedeutung, der metaphysische Idealismus wird scheel angesehen, in Angelegenheiten des Glaubens entwickelt sich ein Rationalismus, der weit ab führt von allem wahren Glauben, ehrfürchtigem Nichtbegreifen, Nur-Erfühlen. In dieser Umgebung kann die Kunst sich natürlich naturalistischen Einflüssen nicht entziehen und wird im Gegenteil entscheidend von ihnen beeinflußt. Sie wird stark intellektbetont, wird Wissen, Können, wird schließlich Abklatsch, Photographie des äußeren Geschehens, gelegentlich den Schaffenden selbst blitzartig deutlich, wenn Richard Strauß einmal humoristisch als Ziel aufstellt, die Logarithmentafeln zum Greifen klar in Musik zu setzen.

Anderes bricht selbst im Impressionismus nicht durch. Auch hier anstelle von Leben, Bewegung und ursächlichem Antrieb nur Ausschnitt, momentane Erfassung des Lebendigen, zwar jetzt stärker subjektiv betont, aber doch am Wesentlichen vorbeigleitend, nicht eigentlich ins Innere der Natur dringend. Als unausbleibliche Reaktion dann endlich etwa um 1909 ein Nachlassen des dramatischen Naturalismus, „Selbst-

aufhebung der psychologischen Ästhethik" bei Meumann und Volkelt[1]), und ein neues krampfhaftes Suchen nach Sinn und Zweck des Daseins, Betonung irrationalen Strebens, nicht zuletzt auch im Gebiete der öffentlichen Erziehung, dokumentiert aber auch in Okkultismus und Spiritismus. Alles das ein Hinweg von allem, was Verstand und Begreifen allein erfüllt, dafür aber Drang nach Abstraktion, Entkörperlichung, Fassung des wesentlich Bewegenden, Ergreifen des Mittelpunktes der Dinge und Geschehnisse. Eine geistige Disposition fürwahr, die mit der Musik, dieser abstraktesten, unmateriellsten, gefühlsbetontesten aller Künste nunmehr wieder wesenseins sein muß, die ihr Ansatzstellen weist, deren sie lange ermangelte: als Blickpunkt das Innere, Spiel der Ideen, Fangen des Einfachen, Wesentlichen. Leben d. h. Bewegung erfaßt aus Abgründen des Gefühls.

Der psychologisch-analytische Straußsche Naturalismus, der in anderer Form im Impressionismus Debussys wiederkehrt, die konstruktive Formalität Regers, die auch sein späterer scheinbarer Impressionismus nicht wegtäuschen kann, das schon im wesentlichen ansetzende Schaffen Schönbergs, das aber in ätzender Kritik des vorhandenen Materials noch nicht synthetisches Gestalten werden kann, sondern in den Bahnen reiner Konstruktivität sich vorläufig bewegt, sind überwunden. Fruchtbar wird aus dieser Schaffensperiode allein Mahler, der ständig Suchende, der Mystiker, der stets in seinem Schaffen über die Grenzen des Daseins blickt und strebt. Die nun Schaffenden aber kränkt kein psycho-analysierender Blick, kein Herumschleichen um die Dinge. Sie packen die Erlebnisse im Mittelpunkte, erleben einheitlich, ungebrochen, unzersetzt, mit starker Kraft zum Handeln, ohne Reflektion, aber mit gefühlsmäßig starkem Ergreifen des Eigentlichen.

In die Musik übertragen heißt das: Schaffen aus gefühlsmäßiger Einstellung, aus innerem Empfinden in erster Linie, nicht angeregt durch Äußerlichkeiten, die mehr oder minder weit ab vom musikalischen Zentrum, auf einer Kette von Zwischenstationen viel, vielleicht das Ursprüngliche bis zur Formung einbüßen. Rhythmus herrscht, starker, ungebrochener, oft primitiver, ja grotesker Rhythmus: erstes Lebenselement! Und mit und neben ihm melodische Erformung. Nicht konstruiert, gepreßt und errechnet, nicht abgeschliffen, eher in der Schaffenshitze überformt, elementar, ohne Rücksichten auf Über, Unter oder Neben. Aber auch nicht mit gewollter Enthaltsamkeit alles Farbigen. Dieses, in Mißkredit geraten, kehrt sieghaft wieder als Bestandteil einer scheinbar

1) Siehe Paul Moos: Die deutsche Ästhethik der Gegenwart, I.

abgewirtschafteten Romantik. Schauen wir nun nach einer solchen Musik, zu deren Verständnis die oben entwickelten Gedankengänge notwendige Voraussetzung sind, so finden wir sie häufig: bei Petyrek, Krenek, bei Berg oder Erdmann, am stärksten vielleicht bei Hindemith.

Denn Hindemith ist Urmusiker, durch und durch: er schafft gänzlich unreflektiv, wühlt in Urgründen musikalischen Lebens und Gestaltens, Linie und Klang, vor allem aber immer wieder Rhythmus beherrschen ihn. Der letzte als Stärkstes seines Wesens, das des öfteren Musik erstehen läßt, die eigentlich weiter nichts als ein in System gebrachtes Geräusch ist, Bild oder besser künstlerische Erformung des Eigentlichen einer heutigen Welt, die nur Treiben, Hasten, scheinbaren Wirrwarr, Vorwärts kennt, und das alles im Tempo und Rhythmus des Atemlosen, Ruhelosen der Maschine. Das ist der Grundzug Hindemiths. Dem summieren sich andere. Der Strom der Zeit, der in der Musik scharfe Linienzeichnung, Leben in Form fließenden Melodienablaufs, Linearität ohne viel Rücksichten auf vertikales Werden kultiviert, trifft in ihm mit seiner praktischen Betätigung als Bratscher, als Ausüber vielfach linearen Musizierens zusammen, um einen starken polyphonen Melodiker werden zu lassen: Hinneigung zur Kammermusik, zum intimen Stil, der durchsetzt ist mit feinsten Spannungen, dokumentiert das ausgiebig. Aber ein dritter Faktor tritt in Erscheinung, vorerst vereinzelt, dann häufiger: ein ganz und gar romantisches Verlangen nach Farbe gewinnt Gestalt und macht sich in Einheit mit mystisch-dramatischem Streben, in der Verkopplung mit Stoffen, die an Urgründe seelischen Geschehens rühren, bemerkbar.

Könnte man nicht fragen: ein solches, durchaus musikalisch gerichtetes Schaffen, eine solche, allem Intellektualismus, allen spekulativen Erwägungen abgerichtete Natur und Oper? Unvereinbar! – Aber Hindemith steht nicht umsonst im Opernbetrieb. Die Mittel, die Kräfte sind gewachsen. Sollte es nicht an der Zeit sein, ihre Wirksamkeit in der Einheit der Künste zu erlauschen, die Grenzen seiner Musik zu erproben, deren Herrschaft, Unterordnung, Beiordnung im Drama zu versuchen, zu messen auch die erreichte Höhe der Gestaltungskraft im Wettspiel der vereinten Künste, um dann neuanstrebend ferne Gipfel rein musikalischen Schaffens zu erklimmen? Und so entsteht in gewissem Abstand eine Reihe von Einaktern: als opus 12 „Mörder, Hoffnung der Frauen" (Text von Kokoschka). Später ein gedoppeltes Anpacken des Problems in opus 20 „Das Nusch-Nuschi" (Text von Franz Blei) und in opus 21 „Sancta Susanna" (Text von August Stramm). Kann hier Gestaltung mit Erfolg gelingen, steht nicht eine so

tief musikalisch fundierte Natur wie Hindemith der Oper kraß entgegen? Bedeutet nicht die spätere Rückkehr zur Tanzpantomime opus 28 „Der Dämon" eigenes Erkennen der stark musikalischen, aber undramatischen Anlage?

Zur Lösung dieser Frage ist hier die Anknüpfung an Hindemith-Stramms „Sancta Susanna" gewählt. Es ist kein Bühnenstück im bisher gewohnten Sinne, keine Wiedergabe äußerer Eindrücke, sondern Ausdruck innern Geschehens, Andeutung, bloße Impulse für die Fantasie, Skizze nur, Richtunggeben, ein Tasten. Nirgends aber Festlegen von Geschehenem, Gewolltem oder Gedachtem. Nur ein Ahnen, Gefühltes. Günstiger Boden für die Tonwelt, an sich schon Musik. Susanna und Klementia, zwei Nonnen, scheinbar abgestorben aller Welt. Menschen, deren leibliches Sein künstlich zurückgehalten wurde, die in Askese scheinbar ganz vergeistigten, deren Triebe aber nur künstlich eingedämmt, nicht aber getötet wurden. Urmächte, die plötzlich, vielleicht beim geringsten Anlaß („. . . der Flieder stört nicht, . . . er blüht!"; der ferne Luftschrei einer Magd) raubtierartig hervorbrechen, alles Geschaffene überstürzen, Raum und Zeit vergessend ihr Recht fordern, ein Recht, daß die Natur nicht ungestraft sich schmälern läßt. Und so ist hier eigentlich kein Gegeneinander zweier Welten. Nicht Menschen verschiedenartiger Disposition. Sondern die beiden Welten, die beiden Naturen, die beiden Ich, die in jeder Brust schlummern und erwachen: Mensch und Tier, Geist und Fleisch, Wille und Trieb. Das ist die bewegende Kraft, ist Problem, ist Konflikt des Stückes, abgespielt im Innern der Susanna. Alle andern, Klementia, die Magd, der Knecht, die Nonnen sind nur Rahmen, gelegentlich Anstoß zum Weiterschreiten, wesentlich nicht. Gegensätze, die sich mehr im Gefühlsleben, als in äußerem Geschehen abspielen, kommen zum Austrag. Der Vorwurf fordert ein Sparen an äußerer Handlung, an äußerem Geschehen, an Theatralik. Aber desto intensiver wirkt die innere Dramatik, verdeutlicht durch sporadische Gebärden, sparsame, vereinzelte Worte, ein zitternder Ton, ein einsamer Klang, eine drängende Linie.

Das Werk Hindemiths selbst soll hier nicht beschrieben werden. Es muß erlebt sein, voll, lebendig, mit offenen Sinnen und reger Fantasie. Eine Sprache, die trotz aller scheinbaren Kompliziertheit doch mit den einfachsten Mitteln baut und ihre stärksten Gegensätze aus der Gegenüberstellung elementarer Klang- und Strebungsverschiedenheiten gewinnt. Anregung zu einer freien Entfaltung dieser, der Musik ureigensten Ausdrucksmöglichkeiten bot schon der Text in günstigster Weise. Kann es doch, durch ihn angeregt, und auf ihm fußend, nicht Hauptaufgabe der Töne werden, Geschehen

zu untermalen, schildernd zu vertiefen, aus dem Begrifflichen des Textes Anregung zu schöpfen, da dieses Begriffliche, gegenständlich Faßbare schon in der Sprache auf ein Mindestmaß beschränkt ist. Ist es doch vielmehr Tendenz der Musik, wie schon der Worte, die zwei Welten, die in dem Stück zu konfliktiöser Berührung gelangen, nach ihrer gefühlsmäßigen Seite hin auszuschöpfen, fühlend das auszuwerten, was Text und Darstellung mit ihren Mitteln wohl anstreben konnten, indem sie – soviel in ihrer Macht liegt – gefühlsbetonte Distrikte durchstreichen, was sie zu fassen versuchen, aber nicht völlig vermögen, da ihre Mittel eine gänzliche Ausschaltung des Gegenständlichen oder auch nur intellektuell betonten nicht gestatten. Diese Gestaltungslinie führt nun Hindemith fort, und es ist für seine Musikalität bezeichnend, wie er bei der tonlichen Auswertung dieser Gefühlskomplexe mit rein musikalischen Mitteln und mit den primären Ausdrucksmöglichkeiten ansetzt: mit Klang und Melos, Ruhe und Rhythmus, Zeichnung und Farbe, die er alle im Geiste der Musik handhabt. Nicht eigentliche leitmotivische Entwicklung läßt er geschehen, nicht thematische Kombinationen, vielmehr entwickelt sich eine Dramatik des Klanges, ein Werden und Wachsen aus einem Stil- und Ausdruckselement ins andere.

Die Dichtung faßt den Geist der Kirche, besonders da, wo er in der Form klösterlicher Abgeschiedenheit bewahrt wird, auf als einen Geist der Stagnation, als ein lebensfeindliches, weil in unlebendiger Tradition befangenes Verharren. Die Kontemplation, die Versenkung in sich, rein geistiges, nur abstraktes Anschauen sieht der Dichter als Sünde wider das Leben. Und der Drang nach sinnlicher Anschauung wird Tat, gewinnt Gestalt und bringt damit das Verlorene zurück: Leben d. h. Bewegung. Hindemith münzt diese Gegensätze nicht in die Form einer greifbaren Duothematik um, sondern schafft sie vielmehr aus dem Innersten der Musik. Der Konflikt der Mächte, die aus Unbewußtheit, aus Unklarheit in Licht und bewußtes Wollen drängen, wird ihm in der Musik ein Streben aus klanglich Totem über polyphon-chromatische Bewegtheit in lichte Klarheiten reiner Dreiklangsbildungen, die hier ganz andere Leucht- und Spannungswerte als bisher erhalten. Eine solche tonliche Mindestbewegtheit, ja Unbewegtheit ist überall da, wo die Träger kirchlicher Askese im Mittelpunkt des Geschehens stehen, wo der Gedanke an die Starrheit ihres Empfindungslebens, an die Einseitigkeit ihrer Lebensäußerungen vorwiegt. Sie ist besonders scharf herauskristallisiert in der ersten Szene. Tonal ein Hängen an einem das Ganze durchziehenden G der Orgel, nicht als Fundament bindend und gliedernd, ein Mittel- und Ruhepunkt, der durch Beziehung-

ſchaffen Bewegungsempfindung erwirkt, ſondern weſenlos, direkten Zuſammenhanges bar über dem Ganzen ſchwebend. Darunter Akkorde in Formen, die ein Mindeſtmaß an klanglichem Streben in ſich tragen, ein Minimum an Bewegungsdrang, das noch reduziert wird durch die ſtete Wiederkehr dieſer zwei Akkordpackungen. Ein Mindeſtmaß an Leben auch im melodiſchen Zug der Stimmen, die beinahe tonlos pſalmodieren, meiſt auf einer Tonrepetition hängen, in den herkömmlichen Schlußformeln kirchlichen Intonierens bei einigen Hauptſilben rezitierend ſich heben und fallen, monoton in ihrer leiernden Einförmigkeit der Tonhöhe, monoton auch im ſtumpfen Gleichmaß ihres Rhythmus. Die ganze Szene grandioſe und verbreiterte Nachbildung einer Litanei! Nur da, wo Klementia von den weißen und roten Dolden ſpricht (Seite 10)[2], gleitet und ſchwebts in der Singſtimme, glitzern Klänge auf, ohne ſich freilich vom düſtern Grunde ganz freizumachen.

Dasſelbe muſikaliſche Bild entrollt ſich überall da, wo dieſe Mächte wirken, ſei es vor der Erzählung der Klementia (Seite 35), verkoppelt mit der Struktur der gegenſätzlichen Welt, ſei es im Oſtinato (Ziffer 19), oder – ins Grandioſe gekehrt – bei den wiederholten Worten: „Keuſchheit .... Armut .... Gehorſam ....!" (Ziffer 25 und vor 27) oder in der Schlußſzene (ab Ziffer 28 und beſonders der Schluß ab Ziffer 32), die Haltung iſt dieſelbe: Starrheit im Klang, Unbewegtheit, amelodiſche Haltung, Monorhythmie, brüchige Farben und einförmige Dynamik. Dieſer Empfindungswelt ſteht die andere gegenüber, die der dämoniſch-ſtarken Sinnentriebe, die ſich durchringen zu einer Bewußtheit, die ſie in die Sphäre des Wollens und Könnens, zu lichtvoller Betätigung hebt. Sie findet ihre Töne ſchon in dem kurzen Vorſpiel: glitzernde Klänge im weitgeſpannteſten Tonalitätsbegriff gekoppelt, Bewegtheit aller Stimmen. Eine ruheloſe Polyphonie und Polyrhythmie erwächſt aus den ſehnſüchtig gebundenen Triolen, eine Melodik blüht auf, die die Tonhöhen aufs Feinſte und Reichſte abſtimmt, der Stimme chromatiſche Beweglichkeit zumutet, ihr ein Gleiten näherlegt als ein charakteriſtiſches Springen, wiederum ſie aber in der Ekſtaſe bis in den tonlich ſchwer faßbaren Schrei und ſeinen Rückfall ins tonloſe Flüſtern zwingt (Seite 47 f.), dabei mit unerhörteſter Feinheit rhythmiſiert, aus den Metren des Textes und aus deren lebendiger Darſtellung heraus. Die Harmonik wird hier ſekundär erformt, wirkt auch erſt in zweiter Linie. An anderen Stellen wieder tritt ſie ganz als farbiger, primärer Wert ein (Seite 27 ff., 30), zuſammengeballt zu harten Quartenakkorden bei „Beata". So

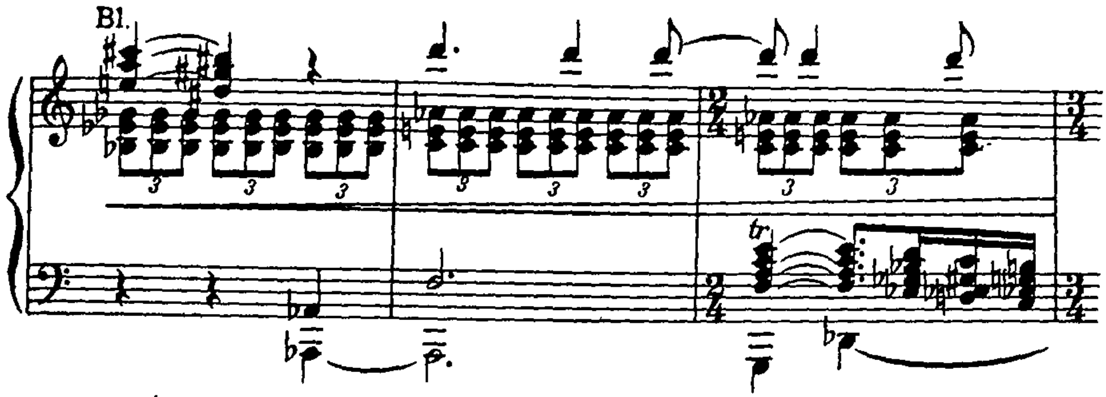
2) Ziffern und Seitenzahlen ſind nach der kleinen Partitur (Verlag Schott's Söhne, Mainz) angegeben.

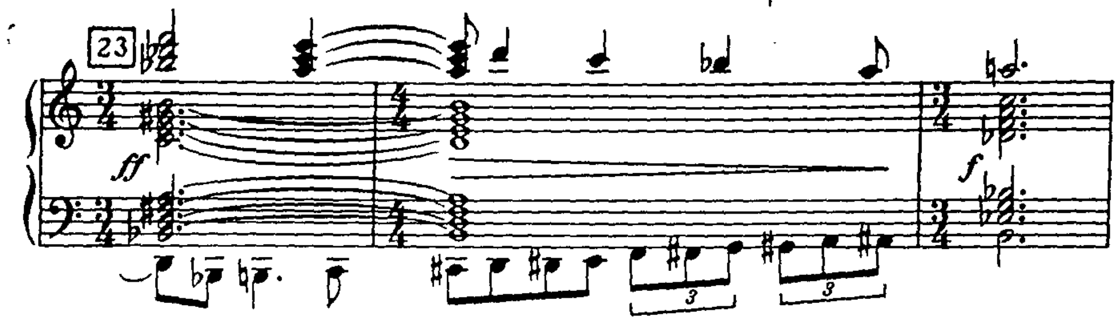
wird anſtelle eines Gegeneinander bloßer Themen ein ſolches elementarer Kräfte herbeigeführt.[3]) An die Stelle der bisherigen Duothematik tritt das freie Spiel der Strukturen, der Stile, ohne dabei die Geſchloſſenheit jener ganz aufzugeben.

Aus dieſem Wechſelſpiel der Elemente einerſeits, andrerſeits aber auch aus der Art und Lage der Angriffsſtellen, die der Muſik geboten werden, geſtaltet ſich das Leben der Form. Sie prägt die Eingangsſzene in der obenbezeichneten, ſtrebungsarmen Weiſe, biegt beim Erſcheinen der Magd in das Gegenteil um, betont das Wortkarge des darauffolgenden Geſchehens – deſſen Empfindungs-Untergründe ſie wohlweislich nicht in die Helle des Bewußtſeins hebt – durch Abbrechen der Entwicklung, und Bindung zum Folgenden durch nur einen liegenden Ton, ſetzt als Prolog das Sehnen und Drängen dem Ganzen vorauf und führt beide tonlichen Welten nach dem Abgange des Knechtes zum erſten Konflikt aneinander (Synkopation, Gegenbewegung; Rhythmus der Pauke, ein Ton der Singſtimme): ein erſter dreiteiliger Satz mit der Bindung ſeiner beiden Formelemente im Anhang. Er iſt im nächſten Abſchnitt, der Erzählung Klementias in größere Ausmaße verſetzt. Drei große Teile: der Anſatz zum Bericht, dieſer ſelbſt, ſeine Zurückbiegung in das jetzt Zuſtändliche, die beiden erſten in einem Kernſtück jedesmal beide Strukturen bindend (Ziffer 11: ſtarrer Klang $ais^2 = h^2$ und weiter in den Geigen, dazu umgeformtes Triolenthema; vier Takte vor Ziffer 16: die Gis-Quinte, darüber Triolenthema, Holzbläſerläufe, Tremolo der Harfe). Im dritten Teil dieſes Abſchnittes iſt die Bindung konſtant (der Ostinato-Satz, Ziffer 19–22). Darauf erſtes Intermezzo: Geſchehen, kein direkter Angriffspunkt für muſikaliſche Auswertung des zugrunde liegenden Empfindlichen, die Haltung ähnlich der entſprechenden Stelle des Anfangs: Zurücktönen des eigentlich muſikaliſchen Vorganges in ſchauerndes Streichertremolo, darüber aber eine mehr äußerliche, abſtruse Zeichnung, Klangcharakter eines Einzelinſtrumentes und Bewegungszug als Mittel. Und nun die vier Steigerungen, die jede einen immer weiter und ſtärker fortſchreitenden Zug ins Dreiklangliche bringen, vier Anſätze, die mit packender Draſtik darſtellen, wie ein Sehnen in Susanna kraftvoller wird, Geſtalt gewinnt, wie dunkles Streben immer breiter und lichtvoller Stellungnahme wird. Die erſte Steigerung bringt die Verankerung im Klang nach den Worten „Sagt er . . . nichts?!" Nach unruhvollem Modulieren und Bewegung in Klängen und

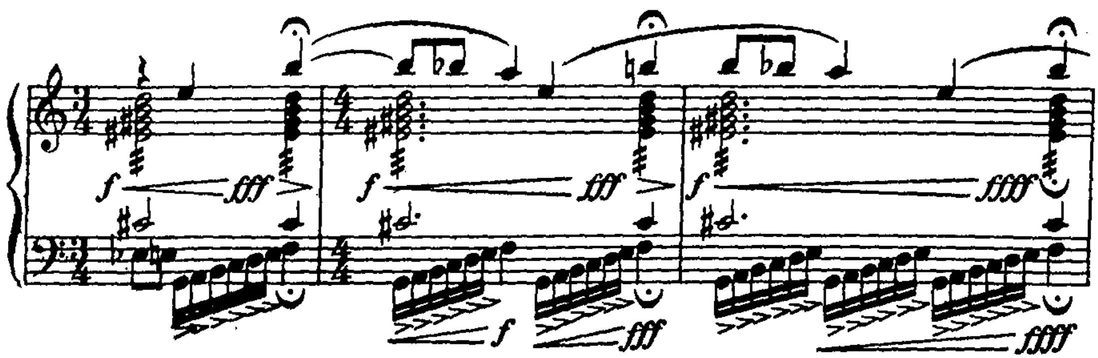
3) Will man durchaus eine thematiſche Kleinarbeit nachweiſen, ſo iſt es vor allem die fallende Quart, die den ſtärkſten Bildungs- und Bindungswillen zeigt und ſich bis in die Harmonik hinein beſtimmend auswirkt, vielleicht ſich auch – analog dem klanglichen Streben in reine Dreiklänge hinein, wie es die Partie der Susanna aufweiſt – allmählich klarer herausſchält bis zur reinſten Form und kompakten Aufeinanderfolge bei den Worten der Klementia: „Keuſchheit, Armut, Gehorſam!", alſo eine thematiſche Entwicklung gegen eine klangliche.

Zügen ein Festsetzen von den Hörnern aus durch das ganze Orchester, das sich auf einen Klang von reiner Terzstruktur legt.





In der zweiten dann ein Sammeln im verminderten Septakkord, einer wesentlich einfacheren akkordlichen Verknüpfung also, aber noch durchwühlt von klangfremdem Anstürmen der Streichbässe und Bratschen (das cis des 2. Fagott wirkt, obwohl schon das erstemal mit vierfachem Forte gezeichnet nicht als Grundton und gibt nur Farbe, nicht Funktionsänderung).



Nun ein scheinbarer Rückschritt am Höhepunkt, der als wesentlichen Haltepunkt den Wechsel zweier Akkordpackungen hat (Hörner: h dis g [fisis!] h, Holzbläser: f-

as-c-e-g-h usf.) und schließlich, nachdem auch dynamisch die Scheitel der Steigerung immer fortschritten, mit der größten Fülle der Schallkraft der reine C-Dur-Klang, achtzehn Viertel, sehr breit und in ihm ein Dreiklangszug der Blechbläser mit der Terz oben, hellstes Leuchten im Akkordlichen, in der Farbe, die Singstimme in ihrer höchsten Lage, die im Laufe der Steigerungen ebenfalls allmählich erreicht wurde. Der Dreiklang scheinbar abgebraucht, erhält in diesen Zusammenhängen, in einer solchen Entwicklung Ausdruckskraft von ungeahnter Höhe.



Abermals Intermezzo, fast wörtliche Reprise des vorigen, doch ohne das zuckende Quartmotiv in der Trompete; das ist jetzt überwunden. Und nun ein letzter dreiteiliger Ablauf, Spiegelbild des ersten, die Gegensätze polar verlagert; das Sehnen und Drängen in der Mitte, diesmal erhoben über einem Septakkord, umbaut von den starren und ernsten Klängen einer asketischen Welt und in deren herben es-moll-Klang hineingesteigert.

Eine Formgestaltung von wahrhaft seltener Kraft und Sicherheit, ein schaffendes Können, das nicht zuletzt auch darauf hinzielt, der Musik im Orchester allein das letzte, entscheidende Wort, den Ausdruck des Tiefsten und Hehrsten zuzuweisen. Immer wieder entwächst der rein instrumentale Ausdruck der Gemeinsamkeit mit der Bühne, stützt anfangs das Wort nur ganz locker, oft nur mit einem schattenhaften Tremolando, überzogen von einer vereinzelten Linie, wirkt sich dann weiterhin in zartester Weise aus, sucht aber nach Angriffspunkten für Eigenherrschaft. Und die wieder übt es nicht in breiter sinfonischer Weise. Es wäre das auch dem Wesen dieser neuen Oper entgegen, die in echt expressionistischer Prägung die Kürze bevorzugt und als ihrer Natur allein angemessen pflegt, Andeuten, Zusammenpressen, Telegrammstil nicht nur in Einzelheiten der Tonsprache, auch nicht nur in der Formung, sondern überhaupt in ihrer ganzen Ausgestaltung betont (man beachte, wie gerade jetzt der „Einakter" stark be-

vorzugt wird: neben Hindemith von Busoni, Schönberg, Rabaud, Roussel u. a.). In aller Gedrängtheit werden die sinfonischen Mittel voll entfaltet, besiegelt das Orchester allein am stärksten das Vorangegangene. Oder aber es hebt sich aus primitivster Wortstützung in gleich starkes Gestalten, stockt dann wieder, gleitet zurück in das Maß früherer, mehr passiver Anteilnahme und läßt das Gefühlsmäßige einer Szene ausgespart entklingen: ein vereinzelter Ton, eine hohle Quint, ein hallender Dreiklang. Es stützt die Ostinato-Erzählung der Klementia mit allen ihm zu Gebote stehenden Farben und Rhythmen, mit der lückenlosen Stufenleiter der dynamischen Stärken, ohne doch den eigentlichen Fortgang merkbar zu beeinflussen oder gar ihn zu behelligen. Trotz musikalisch höchster Wirksamkeit ist es hier wie anderswo von einer solchen Einfachheit der Wirkung, Sparsamkeit der Mittel, Zurückhaltung der Klangmassen, daß das weite Maß seiner Anteilnahme kaum bewußt wird. Und doch ist die stärkste Wirkung der Musik da, weil überall eine außerordentliche Gestaltungskraft sich offenbart, selbst in den einfachsten Zügen sich starke Geltung verschafft. Wieder spinnt dann eine Stimme den Faden dramatischen Werdens weiter. Der Untergrund der tremolierenden Streicher erfüllt ihr Tun musikalisch, aber nur soweit, daß das rein Instrumentale notwendigste Impulse gibt, das dramatische Geschehen aber nicht beeinflußt oder gar Kraft von ihm abzieht. Die ganze Skala der Möglichkeiten des Einflusses vom Orchestralen auf das Drama ist angeregt bespielt. Vom sinfonischen Ausgestalten bis zum kärglichsten tremolierenden Stützen durch die tiefen Streicher sind alle Möglichkeiten erschöpft und erprobt. Besonders das letztere nimmt, nachdem es lange verpönt war, einen breiten Raum ein. Es ist das ein echt romantischer Zug, ein Andeuten und Sparen, ein Nicht-Bewußtmachen-Wollen in Musik, ein Antönen von Klängen, von einem Einzelton, das in unrhythmischem Verhalten alle Möglichkeiten der werdenden Gestaltung noch birgt, ohne ihm schon greifbare Gestalt zuteil werden zu lassen.

Es wäre der Untersuchung wert, zu sehen, wie aus solchen Stellen geahnter musikalisch-empfindlicher Tiefen allmählich Gestalten wächst. Ein stark mystischer Zug des Verweilens in Urgründen, verhaltenes Ahnen im noch nicht Geformten tut sich hier kund. Und ihm leiht nicht nur das Orchester seine Stimme. Ein ganzer Trupp weiterer Helfer ist aufgeboten, die tiefer Ahnung voll die Fantasie erregen, dem Fühlen unendliche Nahrung zuführen: von dem schon an sich verhaltenen düsteren Lokalkolorit des dämmerigen Kircheninnern mit seinen Winkeln und Nischen über die Wirkung des Echos, das Hallen und Verhallen, Verschwimmen von Ruf und Schall im scheinbar Un-

endlichen des Raums, über die hereinklingenden „weltlichen" Geräusche: der von draußen hereinwehende Wind, Nachtigallensang, schlagende Fenster, die dröhnende, knarrende, klappende Tür, die Fangtür, die „wehend nachschwingt", schlürfende Schritte, schwer schließender Schlüssel, bis zum duftenden Flieder zur Ausdrucksgewalt eigentlicher Musik die eigens den Geräuschen innewohnenden immanenten Tönens. Wesenlos und fern klingt der sinnlich füllige Ton der aus dem Orchester gesonderten drei Flöten von der Bühne hinein. Der Rhythmus der Musik findet im Rhythmus der Körper eine unfaßbar schwingende Musik: vom gemessenen Bewegen in „gejagtes nach vorn Eilen". Alles zusammen eine weitere Klangwelt in Geräuschen und Rhythmen, an Hörbarem und Sichtbarem.

Peter Epstein (Berlin)

DIE KRISE DER HÄNDEL-RENAISSANCE

Es ist kürzlich in diesen Blättern dargelegt worden, daß der Versuch, Händels Opern dem heutigen Musikleben wiederzugewinnen, von Strömungen unserer Tage seinen Ausgang genommen hat und getragen wird.[1]) Der offensichtliche Erfolg der mit dem Schlagwort „Händel-Renaissance" bezeichneten Bewegung ist demnach wohl zu verstehen; er verdient jedoch genauere Wertung im Hinblick auf die Seltenheit ähnlicher Ereignisse im Theaterleben, die ihn zu einem Einzelfall von grundsätzlicher Bedeutung erhebt. Ist doch die Neubelebung zeitlich uns näherstehender Werke, z. B. der „Undine" E. T. A. Hoffmanns, umsonst angestrebt worden. Der Anfangserfolg der Händelopern-Renaissance dagegen ist unbestreitbar; nur fragt es sich, ob er von Dauer sein wird. Diese Frage soll hier nicht auf Grund theoretischer Erwägungen erörtert, sondern vielmehr unter Berücksichtigung einiger äußerer Tatsachen von entscheidendem Einfluß dahin zugespitzt werden, daß sie lautet: Sind die Opern Händels in der Gestalt wieder ins Leben getreten, die den dauerndsten Erfolg verspricht?

Diese Fragestellung mag einem unbedingten Verehrer Händels und seiner Bühnenwerke zu eng erscheinen, und so wie sie hier beantwortet werden soll – nämlich unter Zugrundelegung allein von tatsächlichen Gegebenheiten – scheint sie an der ideellen

1) Vgl. den Aufsatz von F. Noack in „Melos", IV, 145.

Seite des Themas vorüberzugehen, die geistige Tragkraft der Bewegung nicht in Betracht zu ziehen. In Wirklichkeit ist diese Fragestellung erst dann möglich, wenn kein Zweifel an der inneren Lebenskraft der Händelopern gehegt wird; sie umfaßt, von dieser Voraussetzung ausgehend, alle tatsächlichen Probleme, mit denen der Wiedererwecker Händelscher Opern selbst sich auseinandersetzen mußte, ehe er den ersten Schritt zur Verwirklichung seiner Ideen unternahm. Mit anderen Worten: es gilt das bisher Erreichte zu sichten und zu entscheiden: geht es auf diesem Wege vorwärts, oder ist der Höhepunkt der Händel-Renaissance vielleicht schon überschritten?

Von der Wiedergewinnung verschollener Musik kann erst dann gesprochen werden, wenn sie überall erklingt oder erklingen könnte; die erfolgreiche Vorführung im gewählten Kreise spricht nicht entscheidend mit. Es kommt somit den Göttinger Festspielen sicherlich das Verdienst zu, die Möglichkeit der Wiederbelebung einzelner Händelopern zum ersten Mal durch die Tat bewiesen zu haben; der freudige Beifall einer Festgemeinde konnte aber ebensowenig die allgemeine Anerkennung gewährleisten, wie der Einsatz von Begeisterung seitens O. Hagens und seiner Helfer auf Nachfolge rechnen durfte. Das Schicksal der Bewegung entscheidet sich vielmehr da, wo die Händeloper seither Einzug gehalten hat, in den Theatern der deutschen Städte: auf der Repertoirbühne, vor der großen Öffentlichkeit des Theaterpublikums. Die Opernbühne verfügt über ein feststehendes Repertoire, das ständig gepflegt werden muß und sich aus den lebendig gebliebenen Erzeugnissen eines Zeitraums von rund 150 Jahren zusammensetzt. Hierunter befinden sich bereits eine Anzahl an sich wertvoller Werke, deren Theaterlaufbahn einer Kette mißglückter Rettungsversuche gleicht. Außer dieser ständig bereitzuhaltenden Auslese der Opernliteratur müssen neu entstandene musikalische Bühnenwerke einstudiert werden. Ist die durchschnittliche Leistungsfähigkeit der Theater so groß, daß sie als dritte Aufgabe nunmehr die Pflege eines weit über die gewöhnliche Zeitgrenze zurückreichenden Operngutes, wie es das Schaffen Händels ist, übernehmen und es würdig vermitteln können? Besitzt die Opernbühne geeignete Kapellmeister, Sänger, das richtige Publikum hierfür? Die Antwort ist: Nein! Sämtliche Vorbedingungen müssen erst geschaffen werden. Dem Opernorchester liegt der Stil der Händelzeit im allgemeinen so fern wie möglich; er muß erst erarbeitet werden, und dazu bedarf es der Mitwirkung starker Persönlichkeiten am Dirigentenpult. Nun ist aber in Musikerkreisen die Begeisterung für die Händel-Renaissance keineswegs allgemein, vielmehr gibt es Männer der Praxis und der Kritik, die sie als langweilig und unzeit-

gemäß ablehnen. Dieſer „paſſive Widerſtand" könnte nur durch ſchlagend lebendige und ihrer Wirkung ſichere Aufführungen gebrochen werden, er lähmt aber anſcheinend die Unternehmungsluſt vieler begabter Muſiker, ſodaß bisher friſche Händeleinſtudierungen nur vereinzelt zu verzeichnen ſind. „Friſch" möchte ich die Aufführungen nennen, die nicht irgend ein Material blindlings übernehmen, ſondern ſich den Händelſtil ſelbſt zu ſchaffen ſuchen. Bekanntlich wurden von Anfang an und heute beſonders gewichtige Einwände gegen manche Grundprinzipien der Inſzenierungen Hagens erhoben. Wo alſo mit ſeinem Bühnenmaterial eine Aufführung vorbereitet wird, müßte eine Perſönlichkeit vorhanden ſein, die ſoviel Urteil beſitzt, um die Grenzen der Verbindlichkeit dieſer (oder auch jeder anderen) Vorlage zu erkennen, damit nicht die mit Recht beanſtandeten Mängel der einen Faſſung immer weiter mitgeſchleppt werden. Man ſollte denken, daß die muſikwiſſenſchaftliche Vorbildung vieler Kapellmeiſter ſich dadurch bewährt, daß die Urtexte der Geſamtausgabe ihnen nicht unbekannt und für die praktiſche Arbeit maßgebend ſind. Hiervon iſt aber bisher nur in ſeltenen Ausnahmen etwas zu merken. Die Mehrzahl der praktiſchen Muſiker lehnt die Ergebniſſe der Muſikforſchung nach wie vor verächtlich ab und iſt infolgedeſſen auf Wohl und Wehe der ſubjektiven Lesart moderner Bearbeiter ausgeliefert. Was wir in vielen Opernhäuſern als „Händel-Renaiſſance" vorgeſetzt bekommen, iſt nichts als ein Aufguß der erſten Aufführungsexperimente ohne deren Stoßkraft, da die innere Überzeugung der ſelbſtgeleiſteten Arbeit fehlt. Dies muß anders werden, ſonſt iſt das Schickſal Händels auf der Opernbühne bald beſiegelt. Heute ſprechen wir von einer Kriſe, bald wird man vielleicht von Stillſtand reden müſſen, alſo von Tod ſtatt „Belebung".

Die Oper Händels iſt eine ſeinem Oratorium entgegengeſetzte Gattung. Hat in dieſem der Chor die führende Rolle und nimmt der Soliſt, obzwar organiſch zugehörig, erſt die zweite Stelle ein, ſo ſteht dort der Sologeſang unbeſtritten an der Spitze. Für Oratorienaufführungen ſtilſichere Soliſten zu gewinnen, iſt bereits eine ſchwere Aufgabe. Man denke, wieviel Mühe es koſten wird, einen Stamm geeigneter Opernſänger heranzubilden. Mit der vom Konzertſaal her gewohnten Unzulänglichkeit vieler Händelſänger auch im Theater vorlieb zu nehmen, kann man von niemand verlangen. Daß die Aufgabe nicht unlösbar iſt, beweiſen vereinzelte hervorragende Händeldarſteller, die ſich heute ſchon glücklicherweiſe unter den Bühnenkünſtlern finden. Umgekehrt möchte man den Händeldirigenten der Oper oft etwas von der Einſicht unſerer guten Chorleiter in bezug auf Tempo und Struktur des Händelſtils wünſchen. Gibt

es doch Fälle, wo man rufen möchte: Lieber keine Händel-Renaiſſance, z. B. wenn der Bericht von einer ſüddeutſchen Aufführung beſagt, daß in den Arien „durchweg die Mittelſätze und das Da capo beſeitigt" wurden. Vielleicht gibt es ſpäter auch einmal eine Generation, die einen Sonatenſatz bloß bis zum „Doppelſtrich" zu vertragen glaubt; aber ſie iſt hoffentlich ehrlicher und legt die Klaſſiker beiſeite.

Ein Beiſpiel für die allgemeine Unſicherheit den Grundproblemen der Aufführungspraxis gegenüber ſei hier angeführt. Es betrifft die Mitwirkung des Klaviers. Wir haben uns an den Zuſammenklang des Cembalos und Streichorcheſters wieder gewöhnt. Schon recht, aber wie iſt es, wenn der moderne Hammer-Flügel bei Händelaufführungen das Cembalo erſetzt? Man hat ihn mit Vergnügen im Orcheſter der Straußſchen „Ariadne" gehört, warum nicht auch in „Rodelinde" oder „Julius Cäsar"? Der Unterſchied beſteht darin, daß bei Richard Strauß das Klavier dem Orcheſter von vornherein eingegliedert iſt, ſeine Tonwerte durchaus mit denen der anderen Inſtrumente in Beziehung gebracht ſind. Mit dem Continuo der alten Muſik hatte es dieſelbe Bewandtnis; auf den Generalbaß-Inſtrumenten früherer Jahrhunderte: Cembalo, Harfe, Theorbe ausgeführt, konnte er nie aus ſeiner dienenden Haltung dem Orcheſter gegenüber heraustreten. Der moderne Klavierklang dagegen wird hier zur Pein, ſobald er mit Entdeckerfreude, vermeintlich im Sinne der Händelzeit, führend hervortritt.[2]) Vollends im Secco-Rezitativ, dieſem Kernproblem der ganzen Händel-Renaiſſance, wird der Zuſammenklang von Klavier und Streichbaß auf die Dauer unerträglich. Entweder Klavier allein, iſt hier der Ausweg, und Verzicht auf andere Fundierung als die klingenden Bäſſe des modernen Inſtruments, oder originale Beſetzung mit einem wirklichen Cembalo. Der Kielflügel iſt faſt überall vorhanden, er leiſtet beim Mozartſchen Secco noch heute die beſten Dienſte; warum ihn aus ſeiner eigenſten Domäne verdrängen? Einen kundigen Spieler vorausgeſetzt, wird das große Rätſel „Generalbaß" keines mehr ſein. Man wird den Continuo ſo hören, wie er gemeint iſt, als Bindung und Füllung des Orcheſterklangs, die nie aufdringlich hervortritt, deren Fehlen aber eine merkliche Einbuße bedeuten würde. Daß bei ſolcher Verbeſſerung der Rezitativbegleitung auch der Vortrag des Sängers ſich wandeln und, wie ich glaube, dem Original näherkommen würde, ſei hier nur angedeutet.

---

2) In Berliner Aufführungen habe ich von dem vorzüglichen Pianiſten, der auch den Göttinger Feſtſpielen ſeine Mitwirkung lieh, ganze „Klavierkonzerte" vernommen und geſtehe, daß dieſe groteske Verzerrung aller Maßſtäbe mich zunächſt zur Stellungnahme gegen eine gewiſſe Art von Händelpflege veranlaßt hat. Der oben dargelegte Standpunkt zur Continuofrage entſpricht, wie ich ausdrücklich feſtſtellen möchte, den Grundſätzen Max Schneiders, des Urhebers kühner Schützbearbeitungen, dem man gewiß nicht Mangel an Wagemut nachſagen wird.

Eine weitere scharf umstrittene Frage ist die Wichtigkeit der Handlung in Händels Opern. Gegenüber der Neigung Oskar Hagens, das „musikdramatische" Geschehen herauszuarbeiten, wodurch die Rezitative im Gegensatz zu dem Ruhepunkt der Arien besonderes Gewicht erhielten, hat Hermann Abert schon in einem Geleitwort zu den ersten Göttinger Aufführungen an den historischen Tatbestand erinnert, demzufolge der im Rezitativ niedergelegte Dialog beim Publikum des 18. Jahrhunderts kaum Beachtung fand, während die Arien als eigentliche Musikstücke im Mittelpunkt des Interesses standen. Wie sollte es auch anders sein? Die Handlungen der damaligen Oper sind so verwickelt, daß schon dem zeitgenössischen Hörer ein sehr ausführlicher „Vorbericht", die Inhaltsangabe, dazugeliefert werden mußte. Auch heute wird es wenige Opernbesucher geben, die das Intrigenspiel mit ungeteiltem Interesse verfolgen und aufnehmen, vielmehr ist eine Wiedererweckung der Opern Händels doch lediglich zu begründen mit der Fülle von lebendiger Musik, die in den Arien dieser Werke enthalten ist. Daß die Umwelt der Bühne, die jeweilige Situation zum vollen Verständnis der Arien notwendig ist, rechtfertigt die opernmäßige Wiederaufführung. In den Arien ist der jeweils herrschende Affekt meisterlich festgehalten; die innere Entwicklung des Geschehens einer Oper ist also in den Arien allein schon eindeutig genug verkörpert. Die Musikstücke in den Brennpunkt der Bühnenereignisse zu stellen, die Rezitative aber nicht mit überladenem Ausdruck unnatürlich zu belasten, sondern sie in ihre Rolle als Bindeglieder wiedereinzusetzen, ist wohl der einzige Weg, den Vorwurf der Langeweile gründlich und mit einem Schlag ad absurdum zu führen. Erst dann wird erkennbar sein, in wie hohem Maße eine Händeloper Gesamtkunstwerk ist. Schon heute gibt es überall in keineswegs besonders vorgebildeten Kreisen begeisterte Anhänger der Händelschen Opernmusik. Die Herausgabe der rasch sich verbreitenden Klavierauszüge O. Hagens hat daran ein wesentliches Verdienst. Die Schar dieser stillen Anhänger, die bei einer gesunden Entwicklung sich vervielfachen wird, ist die beste Gewähr, daß der Händel-Renaissance noch eine Zukunft beschieden sein muß.

Noch eins: es gibt wenige Meister, von denen ein halbes Dutzend oder gar mehr Werke im Opernspielplan lebendig geblieben sind. Ein großer Erfolg wäre es also schon, wenn die eine oder andere geniale Schöpfung Händels dauernden Besitz vom Theater ergreifen könnte. Vorbedingung aber selbst hierzu ist, daß nicht Wiedergabe der Händelopern um jeden Preis der Leitgedanke ist, sondern Wiedergeburt in dem Geiste, daß die siegende Kraft dieser Musik Besitztum des ganzen Volkes wird.

Jón Leifs (Island, Berlin)

DIE ARTERKENNUNG

Wenn irgend eine Sache oder ein Ding, ſei es ein geiſtiges oder ein körperliches, lebendiges oder totes, erfaßt oder gewertet werden ſoll, ſo iſt es unumgänglich, die Geſetze zu kennen, denen es unterliegt. Alles hat ſeine Eigengeſetze. Dieſe Geſetze und ſomit auch die Eigenweſen ſelbſt können von einander ungeahnt verſchieden ſein. In der Verſchiedenheit liegt zugleich die Begrenzung. Die Begrenzung aber iſt unüberwindbar. Selbſt Busoni, wohl der weitumſpannendſte Geiſt unter den Muſikern aller Zeiten, hat ſich kurz vor ſeinem Tode wie folgt geäußert:

> „Auch dem größten Rieſen muß der Umkreis, in dem er ſeine Tätigkeit entfaltet, ein beſchränkter bleiben. Wieviel er auch umfaſſen mag, es wird – im Verhältnis zum Unendlichen, aus dem er ſchöpft – eine verſchwindend kleine Strecke ſein müſſen; ſo wie auch der höchſte Aufſtieg uns der Sonne nicht näher bringt! Innerhalb dieſes von einem Menſchen beherrſchten Umkreiſes, den ihm die Zufälle ſeiner Geburt anweiſen, in Zeit und in Raum, fühlt der individuelle Geiſt ſich beſonders zu beſtimmten Flecken und Bildungen durch natürliche Sympathie mehr angezogen, indem ſein Naturell mit gewiſſen Einzelheiten dank ähnlicher beiderſeitiger Beſchaffenheit in nähere Verwandtſchaft geſtellt iſt." – –
>
> „Zu dieſer Miſſion auserkoren, iſt es nicht ſein Verdienſt, ſondern ſeine Beſtimmung, ſie auszuüben, wohingegen ich als etwas eher Sträfliches betrachtete, wenn der Unberufene in dieſelben Stapfen treten wollte, ähnlich wie es auch dem Erwählten nicht gegeben iſt, über ſeine eigene Bahn hinauszuſchreiten."[1])

Dieſes Geſtändnis, mit einem gewiſſen Bedauern ausgedrückt, enthält vielleicht die letzten aus ſeinem erfahrungsreichen Leben gezogenen Schlüſſe Busonis. In der Individualität und der Perſönlichkeit liegt die größte Überzeugungskraft und der tiefſte Wert jeder Kunſt und jedes Künſtlers. Somit liegt der Hauptwert gerade in der Beſchränkung, in der individuellen Art, im Eigenweſen. Die Begrenzung wird zur Tugend. Die Bereicherung der Kunſt geſchieht durch die Vermehrung der Arten oder beſſer geſagt, es kommen immer mehr Arten zur Geltung, denn dieſe waren ja

1) „Melos" 4, S. 9.

von Anfang an da, wenn ſie auch nicht entdeckt waren. Die Arten ſtehen oft in den denkbar größten Gegenſätzen zueinander, wodurch ſie manchmal einander als feindlich gegenübergeſtellt werden. Meiſt erkennt der Beurteiler die Art, die ihm fremd iſt, überhaupt nicht. Wenn aber eine Erkennung erfolgt, ſo kann ſie auf zwei Arten erfolgen und zwar negativ und poſitiv. Bei der negativen Arterkennung werden die Merkmale des Eigenweſens und ihre Geſetze (was von ſachlich künſtleriſchem Standpunkte aus die eigentlichen Vorzüge ſind), als Fehler oder Folgen zufälligen Mißlingens charakteriſiert, wobei auch etwa gefühlvoll als ſüßlich gilt und herb als gefühllos. Es iſt denn auch durchaus nicht ſchwer für jede Art und jeden Begriff einen poſitiven und einen negativen Ausdruck zu finden, die beide relativ richtig ſein können. Die poſitive Erkennung der Eigenart erfolgt faſt nur von ſeiten der artverwandten Beurteiler, was dem Aufkommen des Neuartigen, des Genialen immer hinderlich iſt. Die Erweiterung des Horizonts tut not. Das Eigenweſen wird, bei geiſtiger Beherrſchung der Materie, hierdurch nicht unterdrückt, ſondern vielmehr durch das Vergleichen mit anderen Arten beſtärkt und entwickelt. Die Erkennung der Eigengeſetze und ihrer Folgen iſt zum klaren Überſchauen aller Vorgänge des Lebens notwendig, aber ſie iſt in noch erhöhterem Maße unentbehrlich für das Erfaſſen der geiſtigſten Kunſt aller Künſte, die unmittelbarſt dem innerſten Weſen der menſchlichen Seele entſpringt. Bereits beim Wachstum, bei der Entwicklung und beim Arbeiten ſind es die Eigengeſetze, die den Maßſtab für das Werten, Erfaſſen und Entwickeln der Tonkunſt und des Tonkünſtlers geben. Dies erkennt ſchon der gute Pädagoge, der nie nach einer einzigen Methode arbeiten wird, ſondern nach ſo vielen und verſchiedenen Methoden wie ſeine Schüler ſind. Das junge Genie wirft ſchon frühzeitig alle Feſſeln von ſich, um nur nach ſeinen eigenen Geſetzen zu leben und zu reifen. Die Erkennung der eigenen Art iſt ſo das erſte Problem, das ein werdender Tonkünſtler zu löſen hat. Der Schaffende erreicht das Höchſte in ſeiner Kunſt, indem er ſein Schaffen in ſtärkſten Einklang mit ſeiner Art und ſeinen Eigengeſetzen bringt. Für den Nachſchaffenden trifft das nicht weniger zu. Der endgültige künſtleriſche Wert ſeiner Leiſtungen hängt davon ab, inwieweit er darin ſich ſelbſt wiedergeben kann. Das nachſchaffende Genie kann alſo ebenſowenig wie das ſchaffende allſeitig ſein.

Die Grundbedingung für die Erweiterung, Vergrößerung und Entwicklung jeder Kunſt iſt die ſachliche und tiefe Erkennung ſowohl der eigenen wie auch der fremden Art. Hierin gibt es viele und große Irrtümer, die ſehr ſchwer zu beſeitigen

sind. Nicht nur die individuellen, sondern auch die nationalen Arten stehen einander fremd gegenüber. In der Erkennung der nationalen Arten scheinen die Irrtümer noch größer zu sein, weil dabei sehr oft nach politischen und materiellen Grundsätzen und Absichten gewertet wird, was schon aus dem Grunde unrichtig ist, weil Nation und Staat getrennte Begriffe sind, indem die Nation ein natürliches Gebilde ist und der Staat ein künstliches. Die artverwandtesten Nationen können einander staatsfeindlich gegenüberstehen und umgekehrt. Am häufigsten stellt man die nordische und germanische Art der südländischen und orientalischen Art gegenüber, wobei man Deutschland als das nordische und germanische Land hinstellt. Dabei ist man meist sehr weit davon entfernt, die wirklich nordische Art auch nur ihren primitivsten Grundelementen nach zu erkennen. Für die Erkennung der urgermanischen und urnordischen Art gibt es nur eine lebendige Quelle und das ist Island. Das Land wurde vor 1050 Jahren von heidnischen nordischen Wikingern und Königen bebaut und bekam das Christentum verhältnismäßig spät, dabei in einer Form, die der heidnischen Religion viel Freiheit ließ. Das Land bewahrte und entwickelte die einzige existierende und heute lebende heidnisch-germanische Literatur. Durch seine Abgeschlossenheit und die angeborene Hartnäckigkeit, mit der die Bevölkerung Ererbtes und Eigenes festhält, hat Island bis auf den heutigen Tag auch die Sprache bewahrt, die bei seiner Bebauung in der nördlichen Hälfte Europas gesprochen wurde und heute vielfach Altnordisch genannt wird. So kann tatsächlich heute noch jeder isländische Bauer seine Eddas und Sagas in der Ursprache lesen. Wenn man nun die Seelenart der in Island bewahrten altgermanischen Kultur mit der allgemeinen Geistesart der germanischen Hauptländer Europas vergleicht, so fällt der Vergleich anders aus als man es vielfach wohl erwartet und wünscht. Mitteleuropa steht der altnordischen Herbheit, Steifheit, Grobdrähtigkeit und Kargheit des Wortes und Ausdruckes fremd gegenüber. Die mitteleuropäische romantische und vor romantische Sentimentalität steht fast im Gegensatz zu der altnordischen Gefühlsart. Die Verkennung dieser Tatsache führt zu den größten Irrtümern. Diejenigen Künstler, die dem Nordischen am nächsten kommen, werden als ungermanische, verstandesmäßige Kunstspekulanten verschrieen, während die wahrhaft im südländischen Zauber weich und geschmeidig schwelgenden Künstler als germanisch propagiert werden. Das Fehlen der Erkennung der Eigenart versucht man dabei dadurch zu ersetzen, daß man nach der Abkunft des Künstlers und seiner materiellen Umgebung fragt, um danach die Klassifizierung zu treffen, was schon deshalb zu

Irrtümern führt, weil es in den meisten Fällen unmöglich sein dürfte, die Abstammung eines Mitteleuropäers einigermaßen genau festzustellen. So hat z. B. ein großer Teil der deutschen Presse den Meister Busoni nach seinem Tode nicht gebührend gewürdigt, weil seine Kunst durch seine deutsch-italienische Abstammung nicht eine Vollendung habe erreichen können. Zufällig ist aber gerade Busoni ein Künstler gewesen, der als Gestalter dem Nordischen sehr nahe kam. Dies geht unmittelbar aus seiner Kunst hervor. Auch finden wir eine Erklärung dafür in seinem Aufenthalt im hohen Norden und seiner Verheiratung mit einer Nordländerin, aber auch darin, daß Busoni mit der Mitteleuropäischen Romantik brechen wollte, und daß er ein Geist von ungeheurer Weite war. Einem anderen Meister, dem heute wohl berühmtesten lebenden deutschen Dirigenten der älteren Generation, spricht man eine semitische Abstammung zu; dabei kommt gerade dieser Künstler dem Nordischen näher als kaum ein Zweiter. Wir ersehen daraus, daß wir meist nur die Art an sich erkennen können, weil uns ihre Ursachen oft unerforschlich sind. Die Forderung lautet: Erkennung und Anerkennung der fremden und der eigenen Art.

GUSTAV MAHLER ALS MENSCH

Anmerkungen zur Herausgabe seiner Briefe

Alma Maria Mahler erzählt, wie Gustav Mahler als Knabe einmal von seinem Vater mit in den Wald genommen wurde. Dem Vater fiel ein Versäumnis ein, er hieß den Knaben auf einem Baumstumpf sitzen und warten. Der Befehl wurde vergessen, nach Stunden erst wurde das Kind vermißt. Der Vater eilte zurück; er fand „das Kind unbeweglich noch immer auf dem Baumstrunk sitzen, die ruhig-versonnenen Augen ohne Angst und Verwunderung."

Mahlers Gattin sieht in dieser unscheinbaren kleinen Episode ein tiefes Symbol für den Menschen; sie spricht das in der Einleitung des von ihr besorgten Bandes aus, in welchem sie aus Mahlers Briefen erstmalig sein Bild gestaltet. Keine berufenere

Hand konnte das tun. Und das Bild dieses Menschen, von dem wir schon so vieles wußten, erscheint in diesem Buche in vollendeter Plastik und lebendiger Kraft.[1])

Um auf den Wert und die Bedeutung dieser Briefe aufmerksam zu machen, sollen die Umrisse des durch sie gegebenen Bildes kurz bezeichnet werden. Einige Proben mögen diese Beschreibung ergänzen; denn es bleibt wohl die einzige Möglichkeit, über Briefe zu reden, indem man aus ihnen wiedergibt. Er schreibt viel. Die Unmittelbarkeit, welche sein geschriebenes Wort überall trägt, macht gerade diese Briefe zu wertvollsten Quellen, zur Erkenntnis seines Menschentums. Diesen Stempel der Echtheit verlieren Mahlers Briefe nie. Sie sind nicht, wie manche Künstlerbriefe, gleichsam kleine Schöpfungen, sondern es sind immer echte Briefe. Flüchtigkeit des Augenblicks, oft zur Eile gesteigert, liegt auf ihnen. Aber nur im Sinne taufrischer Unmittelbarkeit, ohne ihren Wert irgendwie herabzudrücken.

Die Empfänger der in diesem Bande vereinigten Briefe sind Mahlers nähere oder fernere Freunde. Es fehlen zu seinem Bilde noch persönlichste Dokumente. Aber schon das, was uns hier geschenkt wurde, ist so groß und so umfassend, daß wohl die meisten und stärksten Kräfte des Menschen in ihm enthalten sind. Diese Briefe zeigen eine für einen schaffenden Künstler unerhört große Fähigkeit, sich in das Schicksal anderer Menschen sorgend und helfend einzufühlen. Seine Teilnahme an dem Ergehen der Freunde, an dem Geschick jüngerer Künstler, die wir schon kannten, zeigt sich hier in hellstem Lichte. Darüber hinaus ist es die Fülle des Lebens, über die wir staunen. Jene Einseitigkeit, welche oft gerade das Merkmal des Musikers ist, ist hier einer beinahe universalen Aufnahmekraft gewichen.

Plastisch deutlich steht der Schaffende vor uns. Er spricht über seine Werke mit dem Stolz des Adligen. Jedes neue, eben vollendete Werk ist ihm das größte. „Aber ich habe es Dir doch geschrieben, daß ich an einem großen Werke arbeite. Begreifst Du nicht, wie das den ganzen Menschen erfordert ... In solchen Momenten gehöre ich nicht mehr mir .... Es sind furchtbare Geburtswehen, die der Schöpfer eines solchen Werkes erleidet ... Meine Symphonie wird etwas sein, was die Welt noch nicht gehört hat! Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt so tief Geheimes, das man vielleicht im Traume ahnt! Ich sage Dir, mir ist manchmal selbst unheimlich zumute bei manchen Stellen, und es kommt mir vor, als ob ich das garnicht gemacht hätte." (1896 an Anna Bahr-Mildenburg) „Es ist so übermächtig

---

1) Gustav Mahler Briefe, herausgegeben von Alma Maria Mahler, Paul Zsolnay Verlag. Berlin-(Wien)-Leipzig 1924.

geworden – wie es aus mir wie ein Bergstrom hinausfuhr!" (1888 an seinen Freund Friedrich Löhr).

Manchmal gelingt es ihm, im Bilde zu fassen, was wir wohl als die letzten Dinge in dem Verhältnis des Schöpfers zum Geschaffenen empfinden. Die Briefe an Bruno Walter sind solcher Gesichte voll. Gegen Ende seines Lebens, in Amerika, führt er seine Erste Symphonie wieder auf. Es geht ihm „sonderbar" mit ihr: „Es kristallisiert sich eine brennend schmerzliche Empfindung: ‚Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft!' ... Diese merkwürdige Realität der Gesichte, die sofort zu einem Schemen auseinanderfließt, wie die Erlebnisse eines Traumes, ist die tiefste Ursache zu dem Konfliktleben eines Künstlers. Er ist zu einem Doppelleben verurteilt und wehe, wenn ihm Leben und Träumen einmal zusammenfließt –" (1909) und aus der tiefsten Erkenntnis des Schaffenden heraus bricht die letzte Klarheit über das Leben und seinen Platz in ihm. Wundervolle Worte des Späten, Ausgereiften aus dem gleichen Jahre: „Merkwürdig! Wenn ich Musik höre – auch während des Dirigierens – höre ich ganz bestimmte Antworten auf alle meine Fragen – und bin vollständig klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind."

Und im gleichen Briefe gewährt er dem Freunde einen Einblick in die tiefsten Räume seines Lebens:

„Ich durchlebe jetzt so unendlich viel (seit anderthalb Jahren), kann kaum darüber sprechen. Wie sollte ich die Darstellung einer solchen ungeheuren Krise versuchen! Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal garnicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde. (Wie Faust in der letzten Szene.) Ich bin lebensdurstiger als je und finde die „Gewohnheit des Daseins" süßer als je. Diese Lebenstage sind eben wie die Sibyllinischen Bücher."

Diese Briefe sind innerhalb des Bandes der Gegenpol zu den romantisch schwärmenden Jugendbriefen, die der Achtzehnjährige in der Sprache des Werther schreibt und in denen Einsamkeit, Sehnsucht und Kraft weitausschwingend miteinander kämpfen.

Das Leben, das zwischen diesen Polen kreist, umspannt eine Fülle von Kräften und Erscheinungen. Der Künstler, der mit feiner Hand in die literarischen Urbilder seiner Texte eindringt, der im „Lied von der Erde" um eine belanglose Zeile des

Nachdichters durch Veränderung einiger Worte den tönenden Raum der Unendlichkeit legte, spricht auch in seinen Briefen von den Eindrücken, die Gelesenes und Geschautes in ihm hinterlassen. Die Bücher sind seine einzigen Freunde, „sie werden mir immer vertrauter und tröstender, meine wahren Brüder und Väter und Geliebten." (1895 an Friedrich Löhr) und die Dramen seines Freundes Lipiner, der ihn innerlich so stark ausfüllte, erschütterten ihn tief. Aus seiner Stellung zum Kunstwerk, das er nur auf sich wirken läßt, drängt die hohe Forderung, die Ehrfurcht, das große Maß, welches er anlegt.

So streng er aber hier gegen sich selbst und andere ist, so duldsam, teilnehmend, helfend steht er schaffenden Künstlern gegenüber, die sich an ihn wenden. Wir sehen ihn mit liebevoller Teilnahme und größter Sachlichkeit über Kompositionen reden, deren Vergänglichkeit seinem scharfen Blicke sicherlich nicht entgehen konnte. Und im gleichen Kreise, an höherer Stelle steht diese Teilnahme, wo es sich um eigene, ihm nächste Menschen handelt. Aus den frühen Briefen klingt verzehrende Sorge um seine Familie. Und die späten Briefe an die Mutter seiner Frau erscheinen in ihrer warmen gütigen Herzlichkeit als ein Nachklang dieses Raumes seiner Seele.

Die Kreise weiten sich. Auch die Umwelt klingt in diesen Briefen aus. Anfangs in dem romantischen Naturgefühl der frühen Briefe, am Schluß etwa in der scharfen Charakteristik des amerikanischen Volkes. Überall blühen aus kleinstem Raume Blüten auf, welche zu pflücken nur dem Künstler vergönnt war. Er sucht im Winter 1895 einen Glockengießer in der Nähe von Berlin auf, um Glocken zur Aufführung seiner Auferstehungssymphonie zu erproben. Es ist ein Wintermorgen nach einer durchwachten Nacht: „. . . da wurde mir wieder weit ums Herz, und ich sah, wie frei und froh der Mensch sofort wird, wenn er aus dem unnatürlichen und unruhevollen Getriebe der großen Stadt wieder zurückkehrt in das stille Haus der Natur." Das ist der Schluß des Liedes von der Erde, welchem seine fein gestaltende Hand in das „Ewig" des letzten Akkords einlenkte.

Die Briefe beginnen 1879 und enden im Jahre seines Todes. Es ist gelungen, aus ihnen ein Lebensbild zu formen, welches das Ganze aufklingen läßt. Dadurch, daß trotz chronologischer Ordnung die Einheit des einzelnen Briefwechsels mit dem Adressaten gewahrt blieb, entstehen auch hier geschlossene Bilder. Und diese Geschlossenheit des Bildes hat auch der Verlag gewahrt, indem er dem schwarzen Bande mit seinen goldenen Lettern den Ton gab, welchen der Inhalt forderte. H. M.



S. LIAPOUNOW †

Liapounow ist ein ernster Künstler, der ohne Gesuchtheit Neues bildet, neue Ausdruckswerte schafft und vielleicht die umfassendste Begabung der modernen russischen Klavierkomponisten.
Dr. JOSEPH MARX.

Ausgewählte Werke

Für Klavier 2 hdg.

	M
Op. 11. Etudes d'exécution transcendente (à la mémoire de François Liszt)	1.50
Nr. 1. Berceuse, Fis-dur . .	2.–
„ 2. Ronde de fantômes, Dis-moll	2.–
„ 3. Carillon, H-dur . . .	2.–
„ 4. Térek, Gis-moll . . .	2.–
„ 5. Nuit d'éte, E-dur . .	2.–
„ 6. Tempête, Cis-moll . .	1.50
„ 7. Idylle A-dur	2.–
„ 8. Chant épique, Fis-moll	2.–
„ 9. Harpes éoliennes, G-dur	2.–
„ 10. Lesghinka, H-moll . .	2.–
„ 11. Ronde des sylphes, D-dur	2.50
„ 12. Elégie en mémoire de François Liszt, E-moll	
Komplett in 2 Bänd. à	6.–

Dieses seit Chopin vielleicht umfangreichste und bedeutungsvollste Konzertetüdenwerk wird von jetzt ab eine starke Etappe für die Entwicklung der modernen Klaviertechnik bilden. Sämtliche Pianisten, die technisch und geistig die höchsten Staffeln der Virtuosität erklimmen wollen, werden mit diesen allen Nüancen moderner Klaviertechnik erschöpfenden Werken sehr zu rechnen haben.
MUSIK.

	M
Op. 17. 3ème Mazourka. Es-moll	2.–
Op. 18. Novellette	2.50
Op. 20. Valse pensive . . .	2.–
Op. 21. 5ème Mazourka. B-moll	2.50
Op. 22. Chant du Crepuscule .	1.50
Op. 23. Valse Impromptu . .	2.–
Op. 25. Tarantelle	2.50
Op. 26. Chant du'automne .	1.50
Op. 27. Sonate	4.–
Op. 34. Humoreske	2.–
Op. 36. 8ème Mazourka . . .	2.–
Op. 45. Scherzo	3.–
Op. 46. Barcarolle	2.–
Op. 49. Variations sur un théme russe	2.50
Op. 55. Grande Polonaise de Concert	2.50
Op. 58. Prélude et Fuge . .	2.50

Für Klavier und Orchester

	M
Op. 28. Ukrainische Rhapsodie Orchester-Partitur . Orchester-Stimmen Klavier-Solostimme (mit unterlegtem 2ten Klavier)	8.–
Op. 38. Zweites Klavierkonzert Orchester-Partitur . Orchester-Stimmen Klavier-Solostimme (mit unterlegtem 2ten Klavier)	10.–

Preis der Orchestermateriale nach Vereinbar.

Für großes Orchester

Op. 12. Symphonie H-moll . . . . Partitur Stimmen

Ein erfindungsreiches, machtvoll aufgebautes und glänzend instrumentiertes Werk, das beste, was seit der 6. (H-moll) Symphonie von Tschaikowsky geschrieben worden ist.
Berliner Tageblatt.

Op. 16. Polonaise . Partitur Stimmen

Op. 37. Jelasova Vola, Poême symphonique . . Partitur Stimmen

Op. 53. Hachisch. Poême symphonique oriental . Partitur Stimmen

Die Materialpreise unterliegen besonderer Vereinbar.

Neu erschienen:

Sextett Op. 63 für Klavier, 2 Violin., Viola, Cello, Baß
Partitur 4,– Stimmen 15,–

Verlangen Sie ausführliches Verzeichnis über Liapounow's Werke

JUL. HEINR. ZIMMERMANN in LEIPZIG

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitſchrift erſcheint am 1. jeden Monats • Der Bezug erfolgt durch alle Poſtanſtalten, Buch- und Muſikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G.m.b.H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 • Poſtſcheck-Konto: Berlin 102166 • Die Auslieferung beſorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zuſtellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12. Fernruf: Bismarck 1025 • Zuſendung von Manuskripten iſt nur nach Anfrage erbeten • Allen Anfragen iſt Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr | Berlin, am 1. Januar 1925 | Heft 6

INHALT:

Das nächſte Heft Nummer 7/8 erſcheint als Doppelheft am 15. Februar 1925.

Helmuth Pleſsner (Köln)

HÖREN UND VERNEHMEN[1])

Was die Wirkung muſikaliſcher Werke im Vergleich mit künſtleriſchen Gebilden der Sprache oder des Geſichtsſinnes ſo rätſelhaft erſcheinen läßt, iſt die unbeſchreibbare Tatſache, daß ſie lediglich aus Empfindungen hervorgeht. Bildende Kunſt und Dichtkunſt haben auf jeden Fall, wie es auch mit dem Stil beſchaffen ſein mag, eine notwendige, über die Empfindungsſchicht hinausgehende Bindung an Sachverhalte, von denen ſie handeln und die ſie verklären wollen. Irgend ein Sujet iſt ihnen weſentlich, welchen Stil wir auch betrachten. Selbſt die radikalen Expreſſioniſten bewieſen mit ihrer Empörung die Unverbrüchlichkeit dieſes Geſetzes. Das Auge will nicht nur ſehen, ſondern etwas ſehen, die Auffaſſung will nicht nur vernehmen, ſondern verſtehen, erſt dann ſind wir befriedigt.

An dieſer ſehr einfachen Feſtſtellung nehmen viele Menſchen Ärgernis. Sie ſehen darin eine Apologie kleinbürgerlicher Kunſtauffaſſung, eine Verleugnung der Phantaſie und den Verſuch, eine national temperierte Art des Kunſtverlangens zu verewigen Mit Unrecht. Niemand iſt ſo kurzſichtig, zu beſtreiten, daß einfache Geſichtsempfindungen ohne jeden Darſtellungswert, als bloße Farben und Muſter unſer Entzücken und unſere Anerkennung für die Kunſtfertigkeit, die ſich in ihrer Kompoſition äußert, hervorrufen können und daß ſchon eine einzige Farbe außerhalb jedes Zuſammenhangs der Bewunderung würdig iſt. Hier handelt es ſich nur noch um die ſchließliche ſehr ſchwierige Bewertung. Es iſt deshalb ratſam, zunächſt eine Differentialdiagnoſe der Weſensmöglichkeiten von Auge und Ohr in Angriff zu nehmen.

Dekorative Farbenzuſammenſtellungen an einem Textilprodukt z. B. können mit einer Fülle aeſthetiſcher Wertprädikate ausgezeichnet werden, die ſtillſchweigende Vorausſetzung dabei iſt aber die Auffaſſung der Ornamentik und der Farben als bloßer optiſcher Daten: Formen und Farben. Wenn der Menſch ſich dem Zug der Schauung und der produktiven Einbildungskraft überläßt, ſo wird ihm das Tapeten-

1) Es wird in dieſem Hefte der Verſuch gemacht, an ein für die Entwicklung unſerer Zeit entſcheidendes Problem heranzutreten, ohne es im mindeſten umſpannen zu wollen. Dieſes Problem iſt die Einheit der Sinne und der Künſte und die Stellung der Muſik in ihnen. In dieſem Zuſammenhang gewinnen die drei allgemeinen einleitenden Aufſätze die Bedeutung einer von verſchiedenen Standpunkten aus erfolgenden grundſätzlichen Stellung der Frage. Für dieſen erſten Aufſatz möchten wir die Aufmerkſamkeit auf Helmuth Pleſsners Buch „Die Einheit der Sinne“, Grundlinien einer Äſtheſiologie des Geiſtes (Bonn, Friedrich Cohen 1923) richten, aus deſſen Fragenkomplex die hier behandelten Gedanken ſtammen. Das Buch Pleſsners, welches den Standpunkt einer neuen Äſthetik formuliert, ſoll ſpäter noch eingehender gewürdigt werden. Man vergleiche auch hierzu die Studie von André Coeuroy: „Le sentiment musical dans la littérature française moderne" in Heft 4 dieſes Jahrgangs. Die Schriftleitung.

muster eine Geschichte erzählen, wird ihm die krause Liniatur des Teppichs Eingangspforte zu einer Märchenwelt werden. Er lebt dann ekstatisch, wie häufig Kinder, in dem Muster und seiner Formfarbensphäre. Der Anschauungsgegenstand ist Schauungsmilieu, Vehikel der Phantasie geworden. Der Blick ruht nicht mehr auf Tapete und Teppich, sondern tritt in sie hinein, um auf neuen Gegenständen (der Phantasie) zu verweilen. Erst wenn sich der Blick auf die sinnliche Unterlage, in die er sich versehen hat, wieder zurückzieht, entdeckt er jene Sphäre, die zwischen Traum und Wirklichkeit gelegen in sich genommen werden muß, damit die gezeigte Komposition als Komposition eine Rolle spielen kann. Dann treten die Freuden an Farbe, Ornament, Verwebung, Flächenverteilung, die Form- und Anmutungswerte in ihre Rechte.

In reiner Anschauung werden also optische Daten Objekte des Genusses. Um darüber hinaus verstehend genossen zu werden, müssen optische Gebilde „Erscheinung" und damit in einem weitesten Sinne Darstellung eines Sachverhalts sein. Das Gesehene ist jetzt Bild und für das Bewußtsein gespalten in einen rein sinnlichen Vordergrund und den von ihm aus als Hintergrund mitgegebenen Bildsinn. Als einfachster Fall dient jedes einfache Wahrnehmungsding. Das Tintenfaß vor mir ist ein Sehding, ein Tastding, unter Umständen ein Hörding, zugleich aber das Plus an substanzieller Einheit, durch das die erstgenannten Inhalte der einzelnen Sinnesbezirke als Eigenschaften dieses Tintenfasses erscheinen. Dieses Plus ist nicht selbst sinnlich-modal gegeben, sondern nur mitgegeben als Charakter, der das geschlossene Bild bedingt. Als geschlossene Dingbilder hängen die Inhalte unserer Empfindungen nach bestimmten Ordnungsformen miteinander zusammen. Sie gehören einer Sphäre von Sachverhalten an, deren Artikulation die Sprache halb erzeugt, halb abbildet. Darum ist die Bilderwelt unserer Anschauungen nicht mehr ganz und gar stumme Sinnlichkeit, sondern sie „besagt" schon, indem sie ist. Sie erlaubt den Ansatz zu Verknüpfungen im Hin und Her von Bewegungen. Von dieser Basis aus entfaltet sich die bildende Kunst, die über den ornamentalen Werten eine Welt des Geistigen unmittelbar im sinnlichen Genuß erreichen will. Wie ist das möglich? Damit ist das zentrale Problem für eine Differentialdiagnose optischer und akustischer Sinnlichkeit angerührt. Kann „Geistiges" unmittelbar durch „Sinnliches" kundgegeben werden? Im optischen Bereich ist diese Kundgabe deshalb begreiflich, da hier nicht die bloßen Empfindungen, sondern die Bilder als Träger der Kundgabe fungieren. Für den akustischen Bereich, d. h. also im Hinblick auf die sujetfreie, „absolute" Musik, scheint

jedoch die Erklärung weit schwieriger, weil die Kundgabe unmittelbar an den Tonempfindungen und ihrer Verknüpfung, die keine Sachverhaltsbedeutung haben, hängt.

Geist sei im Folgenden ein aequivalenter Begriff für das Phänomen der Verständlichkeit. Drei Klassen oder Typen der Verständlichkeit sind zu unterscheiden, die des Ausdrucks, die der Bedeutung und die des Begriffes. Begriffe bestimmen etwas in eindeutiger, kontrollierbarer Form. Wortbedeutungen besagen etwas ohne die Fähigkeit der Begriffe, einen Tatbestand in eindeutiger, kontrollierbarer Weise zu bestimmen. Die Elementarklasse der Verständlichkeit, die des schlichten unmittelbaren Ausdrucks bestimmt weder etwas, noch sagt sie etwas aus. Der verständliche Sinn erscheint hier vielmehr und wird in der Erscheinung erfaßt.

Symbolische Kundgabe und symbolische Sinnerfassung kennen wir am reinsten im zwischenmenschlichen Verkehr an Mienenspiel und Geste. Die bestimmte Gestalt der Mimik und Gestik hat neben natürlichen zweifellos starke konventionelle Wurzeln. Aber wo und wie immer sie auftritt, hat sie den spezifischen Sinncharakter des symbolischen Ausdrucks, nie den der Bedeutung, des Besagens, der Bezeichnung.

Wir wissen, daß der optische Sinneskreis einschließlich seiner Symbolisierungsfunktion dadurch von dem akustischen Sinneskreis unterschieden ist, daß nicht seine Elementardaten, die Empfindungen, sondern die Sehdinge, die „Bilder", die Erscheinungen als Symbolträger fungieren. Nicht der einfache Faltenverlauf, sondern der Faltenverlauf auf dem Untergrund z. B. eines Antlitzes kann erst symbolisieren. Die Farbe Rot hat gewiß bestimmte Empfindungswerte. Um Symbolwerte zu erlangen, muß sie einer Bildlichkeit eingegliedert sein (Schamröte, Zornröte eines Gesichts). Optische Daten und Gestaltcharaktere sind nur unter der Bedingung Ausdrucksträger, daß sie einer Bildeinheit angehören. Das hängt natürlich mit der vielfach übersehenen primären Richtung des Sehens auf Bilder zusammen, die sich in dem anatomisch-physiologischen Bau des Auges spiegelt. Optische Empfindungen sind an der Intention des Sehens gemessen stets unselbständige Teile des Bildganzen. Deshalb ist bildende Kunst, insofern sie den sinnlichen Anschauungsbestand sinnhaft durchsichtig und unmittelbar verständlich machen will, gebunden an Sachverhalte, an Dinge, an eine bedeutungsahnende Schicht des Bildes. Sie steht und fällt mit dem Sujet.

Demgegenüber geht die Intention des Hörens auf Empfindungen, Töne und Klänge. Ein Analogon zu Bildern besteht hier nicht. Der Akkord ist zwar keine Summe, sondern eine Ganzheit eignen Stils, aber er ist nicht wie das Bild im optischen

Bewußtſein jedem Hörinhalt notwendig vorgegeben. Überraſchenderweiſe wird gerade dadurch der akuſtiſche Modus unmittelbarer Symbolträger. Die Möglichkeit der Muſik, ohne jedes Sujet ſich zu entfalten, d. h. frei von jeder Bedeutung und jedem Hinweis zu ſein, wurzelt darin.

Das Verſtändnis dieſer Tatſache hat man ſich durch eine ſenſualiſtiſche Einſtellung gegenüber den Sinnesempfindungen unnötig erſchwert. Erſtens charaktiriſierte man die Empfindungen aller Klaſſen nach einem Schema (Quantität, Intensität, Deutlichkeit), zweitens machte man ſie zu gänzlich ſinnfremden Grenzinhalten des Bewußtseins, die, in ihrer Eigenart nicht zu charaktiriſieren, nur zu erleben ſeien. Beides tat man aus einer Überſchätzung der pſychophyſiſchen Methodik heraus. Die Folge dieser Verſtofflichung der Sinnesempfindungen für die Interpretation der Muſik war die hermeneutiſche Methode mit ihrem Rückgriff auf ein Sujet oder auf die pſychiſche Dynamik. Das an und für ſich total geiſtfremde Tonſubſtrat muß von anderswoher, aus dem Bereich der Phantaſie oder der Affekte ſeine Ordnungsformen empfangen haben, wenn es auf Phantaſie und Affekt ſoll wirken können. Auf dieſe Weiſe ſuchte man nach dem akuſtiſchen Analogon des Bildes, der Erſcheinung. Ein einfacher Vergleich der Bewußtſeinsſtruktur des Tones bezw. Klanges mit der Bewußtſeinsſtruktur der optiſchen Empfindung zeigt, wie unnötig dies Beginnen iſt. Man braucht garnicht die Empfindungsſphäre zu verlaſſen und nach einer Sphäre gemeinter Inhalte zu ſuchen. Denn es liegt ſchon im Weſen des gehörten Tönens bezw. Klingens mehr als nur hörbar zu ſein.

Geht man nämlich von der Bewußtſeinsſtruktur eines optiſchen Datums aus, ſo kann man die Eigennatur des Akuſtiſchen unabhängig von phyſiologiſchen und pſychologiſchen Maßgeſichtspunkten folgendermaßen beſtimmen. Ein optiſches Datum iſt für ſich genommen, abgelöſt von jeder Bindung an dingliche Komplexe und Prozeſſe, ein „ebenes Quale", wie Hering ſagte, und notwendig „in Ausbreitung" gegeben, wie Stumpf formulierte. Optiſchen Daten, rein als Empfindungen erfaßt, iſt ſtatiſche Struktur ſpezifiſch. Akuſtiſche Daten hingegen ſind primär von dynamiſcher Struktur, der Ton dehnt ſich, er iſt notwendig „in Dauer" gegeben und „nimmt" nicht zu oder ab, ſondern ſchwillt an oder ab. Er iſt kein „ebenes" ſondern ein voluminöſes Quale.

Deutlich zeigt ſich dieſer Strukturunterſchied bei Farben„akkorden" und Tonakkorden. Die erſten ſind keine echten Akkorde. Ihre harmoniſchen oder disharmoniſchen Komplexe konſonieren nicht, d. h. ſie bilden keine neuen Ganzheiten. Die beſtimmte Disharmonie ruft nicht von ſich aus nach einer poſitiv weiterführenden Auflöſung,

ſondern verlangt nur Beſeitigung einer Störung. Nur im Akuſtiſchen kann durch eine beſtimmte Gruppierung von Tönen ein Entwicklungsgang, eine Folge erzwungen werden. Nur im Akuſtiſchen können pure Empfindungen motivieren.

Nimmt man dieſe Tatſache der Motivierungsfähigkeit der akuſtiſchen Empfindungen zuſammen mit ihrer Voluminoſität, dann begreift man, wie durch Verteilung der Gewichte und Verſchlingung der Fäden im tönenden Nacheinander unwillkürlich mehr als nur Hörbares gegeben wird. Von ſich aus drängen die Klänge zu weiteren Verknüpfungen und Klangfarben, aus ſich treibt eine Färbung, eine Spannungs- und Dehnungsgeſtalt andere und immer wieder andere mit einer gewiſſen Notwendigkeit hervor. Von ſich aus werden die Gewichtsverſchiedenheiten zu Verſchiedenheiten der Nachdrücklichkeit, die auf Rhythmus und Tempo Einfluß nehmen. Sinngemäß wird hier aus dem einen das andere. Infolgedeſſen decken ſich die Formen, in welchen ſich das tönende Nacheinander und Miteinander als ein durch ſich ſelbſt motivierendes Geſchehen für das Bewußtſein konſtituiert, ungewollt mit den Formen des auffaſſenden, verſtehenden Bewußtſeins.

Wohlgemerkt, die Formen decken ſich, nicht, wie die Hermeneutik beiſpielsweiſe meinte, die Inhalte. Darum verſtehen wir im eigentlichen Sinne als reine Hörer der Muſik nicht irgend etwas, wie derjenige, welcher den Ausdruck einer Gemütsbewegung, eine Wortbedeutung oder einen Begriff verſteht, ſondern wir vernehmen im Gehörten die ſich aus ſich hervordrängende, zu ihrem Ende hindrängende Folgeordnung. Wir vernehmen das Gehörte, ohne es wie der Unmuſikaliſche bloß hinzunehmen oder es für etwas zu nehmen, als etwas zu verſtehen, auf etwas zu beziehen und damit etwas zu meinen. Eine Hermeneutik, die durch Rückgriff auf poetiſche Bilder, Naturſchilderungen uſw. die Verſtändlichkeit des Gehörten plauſibel machen will, iſt deshalb genau ſo unnötig und verfehlt, wie irgend eine Art von Ausdruckshermeneutik, arbeite ſie mit Affekten oder mit etwas Anderem. Muſik iſt weder Ausdruck noch Ausſage noch Malerei, ſondern ein Geſchehen, das die Tatſache und Richtung der Abfolge einſchließlich ſeiner Farb- und Dehnungswerte aus ſich ſelbſt „motivieren" d. h. einſichtig machen kann. Eben gerade deshalb haben auch die Formaliſten Unrecht, weil es im Akuſtiſchen eine ganz und gar ſinnunbelaſtete Ornamentik, wie ſie im Optiſchen möglich iſt, für das Bewußtſein nicht geben kann. Die muſikaliſche Kundgabe iſt dank ihrer „offenen" Sinngebung, ihrer vorſymboliſchen Struktur gerade fähig, ſich zum Ausdruck, zur Ausſage, zur Schilderung und Nachahmung zu ſchließen, ohne ihren Charakter darum einzubüßen.

Das mit der Struktur der Tonempfindung, des Schallens und Zusammenklangs gegebene „Vernehmen" ist eben diejenige Aktart des Bewußtseins, welche mit dem Verstehen übereinstimmt bis auf die Gegenständlichkeit, die dem Vernehmen fehlt. Man versteht etwas, aber man vernimmt – Akustisches und darin ungegenständlich den unausdrückbaren, unsagbaren, unbeweisbaren musikalischen Sinn. Und nur das Hörbare ist das Vernehmbare, wodurch es sich von allem Sichtbaren, das erst als Bild für die Empfindung und am primitivsten zunächst ausdruckshaft-symbolisch verständlich wird. Davon ist die akustische Sphäre frei,darum ist die Musik rein: ihren Sinn gibt sie in einer noch vorsymbolischen Weise in und mit der Klangmaterie, in und mit den Sinnesempfindungen kund.

Erich M. v. Hornbostel (Berlin)

DIE EINHEIT DER SINNE

I.

Für den Tauben gibt's keine Musik. Das „Selbstverständliche" ist immer verdächtig; man sollte es anzweifeln. Wenigstens ein bischen, probeweise; sich fragen: warum eigentlich?

Eine Tänzerin hatte einen Tanz: „Lilie". Ihre Menschlichkeit verschwand gänzlich in dem haushohen wogenden Schleierkelch, ein tiefes Violett verlosch spiralig, blendendes Weiß wuchs empor und zu grenzenloser Weite. Das Jahrmarktgetös des Vorstadttheaters konnte dieser reinen Musik nichts anhaben.

Übertragene Rede? Uneigentliche Bedeutung? Ich behaupte ja nicht, Töne gesehn oder Farben gehört zu haben. Ich bin nicht taub und leidlich musikalisch, weiß, was mit „Musik" eigentlich gemeint ist, und habe eben dieses Eigentliche gemeint. Wenn einer den Delphin einen Fisch nennt, so ist das kränkend für den Zoologen, aber keine Metapher. Ein Negerstamm hat ein besonderes Wort für ‚sehen', für ‚hören, tasten, riechen, schmecken' aber nur ein gemeinsames, – durch welchen Sinn ich merke, daß ich im Dunkeln in den Schweinestall geraten bin, ist eigentlich gleichgiltig. Französisch *sentir* heißt ‚riechen', ‚tasten' und ‚empfinden' überhaupt. Ein Kind, das

die „helle" Trompete lieber haben will als die dumpfe, kehrt spontan zur ursprünglichen Bedeutung des Worts zurück, die noch im Mittelhochdeutschen die ausschließliche war. Uns gilt sie heute als „übertragen", so natürlich war die Übertragung auf Licht. Dennoch versteht jeder, was Helligkeit bei Schall meint: nicht Entsprechendes wie bei Licht, sondern dasselbe.

Hier klingt ein Ton, hier sind eine Menge verschiedener grauer Papiere, von Schwarz bis Weiß; du sollst eins wählen, das eben so hell ist wie der Ton. Dieses? – (Entrüstet:) „Zu dunkel!" Das? – „Zu hell!" Das? – Noch etwas zu hell!" Usw. Ergebnis: es geht ganz leicht, geht sehr genau, alle Leute – Farbenblinde ausgenommen – finden zum gleichen Ton dasselbe Grau. Ferner: Alle Leute finden auf dem Klavier denselben Ton, der so hell klingt, wie Flieder duftet. (Gewöhnlich sagen sie erst, die Aufgabe sei unsinnig. Aber wenn sie sich überhaupt auf den Unsinn einlassen, geht's trotzdem.)

Es gibt also Sinnliches, das nicht auf einen einzigen Sinn beschränkt ist. Ja, bei genauerem Zusehn wird die scheinbare Ausnahme zur Regel und man muß nach dem Privateigentum jedes einzelnen Sinns erst suchen. Die Eigentümer sind freilich selbst schon verschiedene Persönlichkeiten: Gesehenes ist, als Gesehenes schlechthin, anders als Gehörtes, und diesen Unterschied kann man keinem Blinden und keinem Tauben anschaulich machen. Aber nicht alle Sinne sind so stark ausgeprägte Individualitäten. Die Wenigsten wiffen, daß sie nicht mit Zunge und Gaumen das Arom der Ananas schmecken, und daß es verschwindet, sobald sie sich die Nase zuhalten, weil sie es riechen. Noch sind „die fünf Sinne" sprichwörtlich, denn in den letzten Jahrzehnten erst hat die Sonde der Wiffenschaft das „Gefühl" der Haut in eine Vielzahl von Sinnen zerlegt. Aber Warm und Kalt erscheinen uns nach wie vor als Richtungen auf einer einzigen Linie, durch alle Stufen des Lau und Kühl mählich verbunden, nicht als Zweierlei (wie Hören und Sehn) – trotz der zweierlei Organe. Mit den Fingerspitzen kann man spüren, welche Schwingung heller oder dunkler ist, selbst wenn nur ein „Ganzton" dazwischen liegt; und ein Oktavenzweiklang fühlt sich auch auf der Haut konsonant an gegenüber einer Septime. Ob die Fische hören wie wir, bleibt unentscheidbar, wenn sich auch ein Zwergwels dazu erziehen läßt, daß er kommt, wenn man pfeift. Uns erscheint das „Hören" der Haut, trotz aller Verwandtschaft mit dem des Ohrs, der Gänsefüßchen bedürftig, weil es zugleich dem Drucksinn verschwistert ist. In dieser doppelten Zugehörigkeit der Vibrationsempfindung spüren

wir noch am eignen Leib, wie sich ein ursprünglich einziger Sinn in zwei differenziert, die sich erst im Lauf der Entwicklung gegeneinander verselbständigen.

Am weitesten vorgeschritten in ihrer Besonderung sind Sehen und Hören. Und wirklich besitzt jeder der beiden „höchsten" Sinne etwas ihm allein Eigenes: das Auge, was die Welt bunt macht: die Farben; das Ohr, was ein Geschenk über die Lebensnotdurft hinaus ist: das Musikalische von Klängen und Tönen. Beides späte Errungenschaften, noch am wenigsten gefestigt, Angriff und Zerstörung am leichtesten preisgegeben. Viele Menschen, mehr als es selbst wiſſen, sind farbenblind oder farbenschwach, und Unmusikalische gibt es zahllos und in allen Abstufungen. Was diesen mehr oder minder, den Tieren wahrscheinlich ganz fehlt, ist das, was Töne vor anderem Schall, vor Geräuschen namentlich, auszeichnet; was einen Ton, trotz verschiedener Helligkeit, seiner Oktave so ähnlich macht und die Oktaven in vollkommenster Konsonanz zusammenpaſſen läßt.

Merkwürdig! gerade darin, was Auge und Ohr scheidet, hat man ihren Zusammenhang gesucht. Ändert sich doch die Farbe wie die „Tonhöhe" mit der Wellenlänge – das verführte die Physiker. (Tatsächlich besteht hier grade ein Unterschied: nur die gehörte Helligkeit hängt von der Schwingungszahl ab, die gesehene Helligkeit von der Schwingungsweite.) Scriabine begleitet seinen „Prometheus" mit Farben, die den Tönen entsprechen – für ihn. Andre würden andere wählen. Häufiger noch und überzeugter werden den Vokalen Farben zugeordnet. Jeder, der es tut hält seine Entsprechungen für die natürlichen und einzig möglichen. Ich sah Mutter und Tochter verzweifelt, in heller Wut: „I ist doch rot!" „Nein gelb!" – Aber hell, glänzend, scharf schien es beiden.

Wir bemitleiden den Farbenblinden und den Amusischen: trübselig dünkt uns eine Welt Grau in Grau. Darum überschätzen wir leicht das Besondere jedes Gebiets – Farbigkeit, Tonigkeit –, unterschätzen das Gemeinsame. Und doch gibt es ungefärbte, ungetönte Helligkeit, ohne Helligkeit aber weder Farbe noch Ton. Wer diese hätte ohne jene, der erst wäre wirklich ein Krüppel.

Der Maler Troost hat einmal ein Schlafzimmer mit dunkelblauem Sammetpapier tapeziert – die Wände waren fortgezaubert, der Blick tauchte ohne Widerstand in eine weiche, warme, umfangende Tiefe. Daß die grad blau war, war an sich belanglos; aber das Blau wirkte eben dahin wie das Dunkel und die Sammtigkeit. Allgemein: selbst für die Wahrnehmung der Farbe ist nicht die Farbigkeit – die Bläue,

Gelbe, Röte – kernhaft, sondern all das Andre, was uns, so gut wie durchs Auge, durch irgend sonst einen Sinn zukommen kann. Wollen wir's beschreiben, so kommen von selbst die Namen von allen Seiten zusammen, aus den Gebieten, wo sie heute grad zuhause sind, und werden verstanden, weil sie garnicht aus der Heimat in die Fremde verpflanzt sind.

Bleibt also wenig Eigenes und dies nur nebenbei und vielleicht nur den höheren Sinnen, so wird doch der Sinn, den wir jeweils gebrauchen, auf die Erscheinung abfärben: Gesehenes, Gehörtes oder Getastetes wird den Charakter eben von Gesehenem, Gehörtem oder Getastetem haben. Man denkt: notwendig. Aber notwendig ist selbst das nicht.

Es gibt übersinnliche Sinneswahrnehmungen. Bewegung kann man sehn, hören oder tasten. Sie braucht dabei, wie jeder Kinobesucher weiß, nicht wirklich stattzufinden. „Schein"bewegung, von wirklicher ununterscheidbar, entsteht, wenn in paſſend kleinem räumlichen und zeitlichen Abstand zwei Bilder, Schälle, Hautberührungen sich folgen. Nun ergeben sich unter gewiſſen Bedingungen solche Scheinbewegungen, die wohl durch Auge, Ohr oder Tastsinn vermittelt werden, aber nichts Seh-, Hör- oder Tasthaftes, überhaupt nichts von irgend einem Sinnesgebiet an sich haben. Und doch sind's gesunde, deutlich wahrgenommene Bewegungen, keine Gespenster. – Ich träumte einmal: „Es" sauste, raste an mir vorbei, rings um mich; ich lag dabei ganz ruhig, sah, hörte, ſühlte nichts, Aber nie war mir etwas anschaulicher, wirklicher als dieser „Sturm an sich".

Im gewöhnlichen Leben ſreilich begegnet uns kein An-Sich. Bewegung, die wir wahrnehmen, ist weniger eigentlich als Bewegung, die wir machen. Und es ist schwer – Sitte kann's nie ganz austreiben –, wahrgenommene Bewegung nicht irgendwie mitzumachen. Umso schwerer, je mehr sie uns „bewegt", „rührt", „hinreißt". Wieder: „Gemütsbewegung", „Denkverlauf" sind keine Bilder, eben so wenig wie „Luftbewegung", „Wettlauf"; man sagt einfach, was man meint und fügt die jeweilige Besonderung n e b e n b e i hinzu. (Ein Vergleich ist nur insofern er hinkt, Vergleich; insofern er trifft, schlichte Aussage.) Die Besonderung entwickelt sich aber auch hier erst später. Die ursprüngliche Bedeutung eines Worts liegt nicht in dieser oder jener Anwendung, sie ergibt sich, wenn man den ganzen Bedeutungsumfang überblickt und die nuancierte Vielfalt in Eins zusammenschaut. Die Entfaltung muß rückgängig gemacht werden als Verdichtung, nur so erhältst du den trächtigen Keim; durch Abstreichen des Unterschiedlichen dagegen eine ausgeblasene Eierschale (den „Allgemeinbegriff" der Logik).

Daß derartig Abstraktes im natürlichen Denken nicht vorkommt, ist sehr bezeichnend. (Für die Primitiven; für unser Denken, daß wir's vermissen.) Das heißt aber nicht, daß der natürliche Mensch im Sinnlichen nur das Sinnliche empfindet, im Anschaulichen nur das Anschauliche wahrnimmt, im so, jetzt und da Erlebten nur eben dies Zufällige erlebt. Dazu müßte er abstrahieren vom Lebendigen, Objektives und Subjektives auseinanderreißen, den Erlebnisstrom erstarren laſſen zu einer dinghaften Gegenwart – und das ist es grade, was er so gar nicht kann. In seiner Wahrnehmung ist Begierde und Furcht, seine Gedanken stehn vor ihm und benehmen sich, wie jegliches Geschöpf nach seiner Art sich benimmt. Er beseelt die Dinge nicht, weil sie noch nicht entseelt worden sind. Er heftet den Dingen nicht Namen an, fragt nicht: wie heißt du? sondern: wer bist du? weil jedes noch so ist, wie es heißt. Und so wie es ist, so sieht es aus, so klingt es, so fühlt es sich an, so tut es ihm zu Wohl oder Weh, und je nachdem tut er auch ihm.

Dieses „So" wird in der Sprache laut. Der Laut malt, und nicht nur wieder Schall. Der Sinn dumpfer Laute (wie m, mb) ist: ‚dumpf, dunkel, bitter, stumpf, schwer, dicht, dick, voll, groß, rund, feucht, schwellend, tief, Ruhe, müde, ringsum,' und vieles andre, aber all das in Einem. Und nun denke dir die Gegensätze: ‚hell, scharf, leicht, leer, usw.' – wie komisch, wenn d i e sagten, sie seien „umb"! Niemand würde es ihnen glauben. Nun ist Sprache nicht Aneinandersetzung von Worten, sondern tönendes Geschehen. Auch noch die herausgeriſſenen Einzellaute haben einen Sinn – das Beispiel sollte nur zeigen, daß sie überhaupt einen haben –, aber er ist unbestimmter als der im Verlauf und oft wesentlich verändert. Erst die Gestalt des Verlaufs selbst, die Melodie, transponiert die lebendige Wirklichkeit ins Akustische und läßt dabei ihren vollen Sinn bestehn.

Zusammenfaſſend: das Wesentliche des Sinnlich-Anschaulichen liegt nicht in dem, was die Sinne trennt, sondern in dem, was sie eint – eint unter sich, mit dem ganzen, auch nicht-sinnlichen Erleben in uns, und mit all dem draußen, was es zu erleben gibt.

2.

Das Wesentliche des Kunstwerks liegt nicht im Sinnlich-Anschaulichen. Die Künstler werden protestieren gegen die Missachtung sinnlicher Schönheit. (Mit Recht.) Das Wesentliche des Kunstwerks liegt im Sinnlich-Anschaulichen. Die Künstler protestieren noch heftiger. (Sehr mit Recht.) Beide Sätze sind falsch. (Protest bei den Logikern.) Beide sind richtig. („Ausgeschlossen!" bei den Logikern.) Was also?

Anschauliches ist darum nicht weniger anschaulich weil es mehr ist als bloß anschaulich. Die Erscheinung ist nicht lediglich das Mittel, durch das uns Kunde kommt von etwas, das – anders nicht mitteilbar – hinter ihr, außer ihr, jenseits steht. Es steht nicht dahinter verborgen, wir schauen es in der Erscheinung unmittelbar an. Wir hören nicht Klänge, die einmal jemand so und so zurecht gemacht hat, um dies und das zu sagen – wir hören Mozart. (Busoni, selbst begnadet, hörte das Stückchen Himmel, das Mozart in sich trug. Hörte es erschloß es nicht.) –

Wer einer ist, erfahre ich durch das, was er tut und sagt, sicherer aber und unmittelbarer daraus, wie er's tut, sagt, und wie er aussieht. Aber das Was ist vom Wie nicht zu trennen; schon in der unbelebten Natur: Umformung der Atom- oder Molekularstruktur ist gleichbedeutend mit Umwandlung des Stoffes. Zergliedernd will ich den Bau einer Musik aufzeigen. Ich kann nur zeigen: solche Glieder, so zusammenhängend, bilden sie eben dieses. Du mußt das „So" der Glieder, das „So" des Zusammen, das „So" der ganzen Musik hören – das ist ihre Form, das ist zugleich ihr Inhalt. Du kannst diesen Inhalt nicht haben denn in dieser Form.

Hanslick irrte: Bach war kein Konstrukteur. Formen ist nicht Zurechtkneten, sondern Verdichten.

Man kann etwas wissen, ein deutliches Bild haben, erlebend dabei gewesen sein, ohne sich zu erinnern, wie es kam – hat's jemand erzählt, hab ich's gelesen, gesehn, geträumt, ist's mir eingefallen? Solches wäre nicht möglich, käme es auf den Zuträger an.

Ich finde in mir eine ganz bestimmte Bewußtseinstatsache – „Stimmung" wäre zu vage, es gibt überhaupt keinen Fachausdruck –, von der ich nicht sagen kann, stammt sie von einem Tag im Schwarzwald, einem Schwindschen Bild, dem Werk Mörickes, oder aus Takt 73 der Wolfschen „Fußreise"? Vielleicht aus keinem dieser Beispiele, obwohl jedes sie identisch verkörpert, nein verseelt. Ich kann sie nicht zu Protokoll geben und niemandem mitteilen, denn ich bin kein Maler, Dichter oder Sänger, und um sie einfach aus mir herauszuleben, hundert Jahre zu spät geboren.

Lyonel Feininger, fünfzigjährig und auf der Höhe seines Könnens, setzt sich eines Tages hin und schreibt Orgelfugen. Bisher hatte er Fugen nur gemalt. Jetzt sind seine Bilder auch für Blinde erschaubar. Auch in der Kunst ist die Sinnessphäre nicht entscheidend, Transposition von der einen in die andere möglich, wenn auch nicht immer so vollkommen wie hier, wo (ich spreche von den Bildern) stärkste lineare Spannungen durch die klare Strenge kontrapunktischen Gesetzes geschlossen zusammengestrafft sind.

Denn einen wesentlichen Gegensatz zwischen Auge und Ohr gibt es wirklich. Kein Schall ist je so sehr Gegenstand wie ein starres sichtbares Ding. Noch in dem gleichbleibenden Ton hören wir das fortwährende Werden und Vergehn. Wir sagen „Ruhe!", wenn wir nichts mehr hören wollen. Ein Schall mag rund sein, kugelig wie ein Tropfen, rechts oder links von mir, weit oder nah, punktförmig oder ausgebreitet – es gibt einen Hörraum, aber in diesem Raum ist kein Viereck möglich und kein Würfel. Erst das Auge stellt Objekte vor uns hin, die uns anstarren, die so ganz außer uns sind wie wir außer ihnen; die dableiben, wenn wir weggehn, und noch genau ebenso da sind wenn wir wiederkommen.

Dem Gegensatz der Sinne muß ein Gegensatz der Künste entsprechen. Die Augenkünste bilden Gegenstände, wenn auch nicht um ihrer selbst willen und nicht um sie abzubilden. Selbst das „gegenstandsfreie" Werk ist nur befreit von stofflicher Erzählung, ist (zum Ärger der Tatsachendurstigen) keine Schilderey mehr; von der Statik der Raumform kann es nicht los. Der Holzfäller holt ewig zum Schlag aus, der in Ewigkeit nicht herabsausen wird, und die aufgespeicherte Spannung verliert sich, wie die einer Uhrfeder, mit der Dauer des Wartens.

Die Tonkunst bildet Geschehnisse. Wenn sie will, mit erschreckender Naturtreue. Denn ob ein Ereignis im Sichtbaren oder Hörbaren, im Körperlichen oder Seelischen verläuft, ändert an seiner Verlaufsart nichts. Ein Motiv kann als Ganzes auf einmal vorgestellt werden wie eine Raumform, läuft dabei nicht noch einmal ab; aber das auf einmal Vorgestellte ist ein Verlauf mit seinem Tempo und seiner Dauer, eine Bewegung mit all ihrer Bewegtheit. „Ohne Regung ruht das Meer" kann selbst Schubert nicht singen, sondern nur „und bekümmert sieht's der Schiffer". Die Lebendigkeit der Meerkatze hätten die Ägypter auf der Schalmei machen können – die grandiose Ruhe des Mantelpavians forderte den Stein.

Aber nur in den extremen Fällen wird der Gegensatz entscheidend, seine Tiefe sollte nicht überschätzt werden. Namentlich seit erkannt ist (zuerst durch Max Wertheimer), daß in der ruhenden Raumgestalt des Zugleich – wie im „Feld" der Physiker – dasselbe Kräftespiel wirkt, das, dynamisch sich entladend, Bewegung erscheinen läßt. Und daß diese wie jene durch das gleiche Gefüge vor dem Zerfall in ein bindungsloses Neben- oder Nacheinander geschützt wird. Es ist dasselbe gestaltende Prinzip, das das starre Sein zum Organismus belebt und das strömende Geschehn zu Ganzheiten schließt; die Linie zur durchlebbaren Melodie, die Melodie zur überschaubaren Figur macht.

Da das Sinnliche nur anschaulich wird, wenn es gestaltet ist, so ist die Einheit der Sinne von allem Anfang an gegeben. Und mit ihr die Einheit der Künste. Zu deren Vielfalt mußte die Kunst sich erst entfalten. Im Maskentanz sind Musik und Malerei, Plastik und Dichtung noch nicht von einander gelöst, Farben und Formen noch hineingerissen in den tönenden Wirbel menschlichen Tuns und seines kosmischen Bedeutens.

Uns sind, ach, Hören und Sehen, Drinnen und Draußen, Seele und Leib, Gott und Welt zerfallen. Was wir als Kinder gewußt haben, gehn wir nun suchen. Nur alte Kinder – Künstler und Weise – wissen es immer, blicken das Leben vor sich hin, lauschen dem Blühen ringsum.

Eine Tänzerin hatte einen Tanz . . . . aber das sagte ich schon.

Curt Sachs (Berlin)

VOM SINN DER STILVERGLEICHUNG

„. . . . . . Wie ganz anders verhält ſich der philoſophiſche Kopf! – Eben ſo ſorgfältig, als der Brotgelehrte ſeine Wiſſenſchaft von allen übrigen abſondert, beſtrebt ſich jener, ihr Gebiet zu erweitern, und ihren Bund mit den übrigen wiederherzuſtellen – herzuſtellen ſage ich, denn nur der abſtrahierende Verſtand hat jene Grenzen gemacht, hat jene Wiſſenſchaften von einander geſchieden. Wo der Brotgelehrte trennt, vereinigt der philoſophiſche Geiſt. Frühe hat er ſich überzeugt, daß im Gebiete des Verſtandes wie in der Sinnenwelt alles in einander greife, und ſein reger Trieb nach Übereinſtimmung kann ſich mit Bruchſtücken nicht begnügen."

Dieſe Worte hat im Revolutionsjahre 1789 Friedrich Schiller an die Studenten der Univerſität Jena gerichtet, als er ſeine hiſtoriſchen Vorleſungen mit einer Rede eröffnete, die den berühmten und etwas umſtändlichen Titel führt: „Was heißt und zu welchem Ende ſtudiert man Univerſalgeſchichte?"

Schillers Worte haben noch heute einen kaum zu überſchätzenden Wert. Ein Großer, der das Schauen des Dichters mit dem Erkennen des Denkers in ſich vereinigte, hat hier mit aller Eindringlichkeit und aller Klarheit Zeugnis von der unzerſtörbaren Einheit der Erſcheinungen abgelegt und hat die Verwiſchung dieſer Einheit dem ſchaufremden Vernünfteln zur Laſt gelegt.

Schiller würde recht verwundert dreingeblickt haben, wenn er die geiſtige Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts erlebt hätte, jene Entwicklung vom idealiſtiſchen zum materialiſtiſchen Denken, von der Philoſophie zur Technik und zur mißverſtandenen Biologie, von der Zuſammenfaſſung zum Spezialiſtentum.

In einem ſolchen Zeitalter mußte es geſchehen, daß das Auge, vom Beobachten und Regiſtrieren des Nächſtliegenden ermüdet und geſchwächt, Fernerliegendes kaum noch wahrzunehmen vermochte, und der Blickende die Ausſchau in die ihm, dem Kurzſichtigen, nebelhaft verſchwimmende Umgebung als ſinnlos und gefährlich ablehnte.

Statt philoſophiſch, ging die Kunſtgeſchichts- und vor allem die Muſikgeſchichtsbetrachtung als echtes Kind ihrer Zeit naturwiſſenſchaftlich vor. Die Symphonie ſollte aus der Ouvertüre oder dem Concerto grosso oder aus einer andern orcheſtralen Form entſtanden ſein, die Oper aus den halbdramatiſch-lyriſchen Intermedien und den Schulkomödien des ſechzehnten Jahrhunderts, das Madrigal aus Canzon und Frottola plus niederländiſcher Polyphonie – mit Verlaub: ſeien wir uns klar, daß das alles Metaphern, bildliche Redewendungen ſind; Kunſtformen und Kunſtwerke ſind nicht zeugungsfähig, ebenſowenig zeugungsfähig wie irgend ein anderes Werk von Menſchenhand und Menſchengeiſt. Jede Kunſtform, jede muſikaliſche Kompoſition hat zum Vater nicht eine andre Form, nicht ein anderes Tonſtück, ſondern einen ſchaffenden Menſchen, der die im mathematiſchen Sinne unendlichen Möglichkeiten der „Entwicklung" in ſeine Bahn zwingt. Und dieſer Menſch iſt in ſich keine Einzelerſcheinung. Er mag als Rieſe unter ſeinen Zeit- und Volksgenoſſen einhergehen, er mag ihrem Alltag fernſtehen – immer iſt er ein Teil von ihnen, immer ziehen ſeine Wurzeln Saft aus dem gleichen Boden, der die ihren tränkt. Was er zu künden hat, iſt *ihre* Seele, was er ſchafft, iſt *ihr* Werk.

Wem es klar vor Augen ſteht, daß die Oper nicht aus dem Intermedium entſtanden iſt, ſondern aus dem Wollen und Müſſen italieniſcher Männer des ausgehenden Cinquecento, daß nicht die Jungfrau Raphaels die Madonna Michelangelos geboren hat, ſondern der Menſch von 1550, daß Gerhart Hauptmanns naturaliſtiſches Werk nicht von Ibsen herkommt, ſondern von der Geſellſchaft der 1880er Jahre, – wem das vor Augen steht, der muß ſich auch klar darüber ſein, daß die Künſte ihr Entwicklungsgeſetz nicht in ſich ſelbſt tragen, daß vielmehr alle wohlverſtandene Kunſtgeſchichte eine Geſchichte des menſchlichen Geiſtes iſt, der ſich und nur ſich allen Künſten aufprägt, ſodaß ein jedes Einzelwerk, es ſei mit der Notenſeder, mit dem Pinſel oder dem

Meißel hingesetzt, den gleichen Stempel seiner Zeit und seines Volkes tragen muß wie alle andern.

Damit ist der Sinn der Stilvergleichung gegeben. Nicht nur das Verständnis der einzelnen Zeiten und Volkstümer setzt die Zusammenfassung der künstlerischen Leistungen aller Gebiete voraus, nein, auch das Verständnis jeder einzelnen Kunst verlangt die Einbeziehung der gleichzeitigen und gleichvolkigen Schwesterkünste. Erst im Reagenzglas der Stilvergleichung kann sich allgemein Geistiges und Technisches scheiden.

Keine Kunst fordert diese Art der Betrachtung mehr als die unsere. Alle andern Künste stellen ihre Werke schaufertig hin. Dichtung, Malerei, Plastik und Architektur haben uns ihre Schöpfungen so hinterlassen, daß es nur eines wachen empfänglichen Sinnes bedarf, um sie aufzunehmen und zu genießen; ihre Aufzeichnung ist das Werk selbst. Die alten Melodien aber sind verklungen. Nichts ist von den innerlichsten Offenbarungen der alten Zeiten übriggeblieben, als günstigstenfalls die stummen toten Symbole, die wir Noten nennen. So arm sind diese Zeichen, daß sie uns nichts von dem sinnlichen Klang, nichts von der Beseelung des Tones, meist kaum etwas von Akzentgebung und Dynamik enthüllen, daß sie oft nicht einmal Metrum und Rhythmus, ja durch weiteste Zeiträume hindurch nicht einmal die vollständigen Tonfolgen verraten. Geschriebene Musik ist in Wahrheit, wie Platon sagen würde, nur der Schatten eines Schattens. Die Anrufung des gesunden Musikerverstandes hilft da nichts. Streiten sich die gesunden Musiker schon über die Auffassung zeitgenössischer Schöpfungen, in deren Stil sie erzogen sind, wie ratlos stehen sie erst vor den Werken jener Zeiten, zu deren Stil ihnen die eigene musikalische Erziehung den Schlüssel nicht zu geben vermag! Gibt es einen Schlüssel, gibt es einen Zugang zum Geist aller Musik, so muß man ihn bei den Schwesterkünsten suchen, die mit ihr eines Geistes und eines Blutes sind.

Indem ich diese Zeilen schreibe, gedenke ich eines schönen Pariser Junimorgens im Schicksalsjahre 1914, als die Teilnehmer des musikgeschichtlichen Kongresses in Todesverachtung, aber pflichtgetreu einem Konzerte mit geistlichen Werken des französischen Mittelalters zustrebten, deren Ungenießbarkeit ihnen vom Notenlesen her nur zu gut bekannt war. Dieser Morgen wurde unbestritten zum Gipfel der Veranstaltung. Die Musik der französischen Gotik in der Sainte Chapelle des Justizpalastes, der Perle gotischer Baukunst und gotischer Glasmalerei in Frankreich – was auf dem Papiere ungelenk, starr, roh und schülerhaft aussah, erwachte zu einem Leben von ungekannter

Schönheit und Tiefe, von herber Glut und lieblicher Strenge. Die Meiſter, die aus dem Geiſte ihrer Zeit und ihres Volkes jenen Raum von verſonnener Myſtik und milder Erhabenheit geſchaffen hatten, entſchleierten Sinn und Seele der alten Muſik.

Wer der Muſikgeſchichte glaubt dieſen Weg weiſen zu ſollen, der hat die Pflicht, mit aller Entſchiedenheit vor der ſchöngeiſtigen Phraſe zu warnen; nirgends liegt ſie bequemer zur Hand, und nirgends ſtiftet ſie größeres Unheil. Nur ſtrengſte wiſſenſchaftliche Methodik kann hier die notwendigen Vorarbeiten liefern; nur ſtrengſte Einzelunterſuchung deſſen, was verglichen werden darf, wie es verglichen werden muß, und nach welchen Geſetzen ſich Übereinſtimmungen und Nichtübereinſtimmungen regeln – nur eine ſolche Unterſuchung bewahrt vor ſchädlicher Halbwahrheit und Dilettanterei.

Hier liegt eine Zukunftsaufgabe. Gelingt es, in ihrer Löſung vorwärts zu kommen, ſo wird nicht nur die Muſikgeſchichte davon Gewinn haben; ſie wird aus ihrer Abſeitigkeit heraus in den Bereich der Geiſtesgeſchichte treten und hier einen Platz ausfüllen, der trotz all unſerm Arbeiten noch leer ſteht.

Hans Mersmann (Berlin)

MISCHFORMEN

Mischformen sind in der Entwicklung der Künste zumeist Merkmale eines verfallenden Stils. Dieser hat die Kraft zu klaren Formbildungen erschöpft; er sucht neue Bindungen zwischen Vergangenem und Künftigem, zwischen heterogenen Formen, Gattungen und Stilen. Auch in den Anfängen einer Entwicklung kommen gelegentlich Mischformen vor. Doch tragen sie hier ein anderes Gesicht: neue Kräfte drängen aus den alten heraus, stehen als Fremdkörper in ihnen wie Adern im Gestein. Die Mischformen einer ausgehenden Entwicklung aber wachsen noch einmal zur Einheit. Es ist gerade in ihnen höchste Kunst, wie verschieden geartete Flächen miteinander verschmelzen. Und die vorher gerade, klare Grundfarbe eines Stils und einer Zeit erscheint nun in vielen gebrochenen Flächen, reflektiert in tausend feinsten Schwebungen und Zwischenfarben. Die Kunst der Mischformen ist von letzter Höhe, von der überreifen Süßigkeit der Frucht, ehe sie verfällt. Sie hat oft schon den Hauch des Vergehens, bisweilen die Morbidität einer eben beginnenden inneren Leere.

Wer in dem Buch der Jahrhunderte blättert, wird solche Mischformen in allen Zeiten wiederfinden, in denen die charakteristische Haltung eines Stils oder einer Epoche durch eine neue abgelöst wurde. Er wird sie spüren im chromatischen Madrigalstil des späten 16. Jahrhunderts, in den zwischen Konzert, Kammermusik und Symphonie schwankenden Brandenburgischen Konzerten Bachs, bei Mozart, in der späteren Romantik etwa seit Wagner. Auch in der Entwicklung eines großen Künstlers gibt es Mischformen: bei Beethoven in der Missa Solemnis, der Neunten Symphonie und den letzten Quartetten, bei Goethe im Zweiten Faust.

Mozarts Kunst prägt diesen Typus der Mischform in seinen feinsten Werten. Seine Symphonie concertante in Es-dur für Geige und Bratsche verschmilzt die gegensätzlichsten Farben improvisierenden, gesellschaftlich bedingten Suitengeistes mit tiefsten, subjektivsten Äußerungen des Menschen, die konstruktive Thematik der Symphonie mit der repräsentativen, flächigen Episodentechnik des Konzerts. Seine größten Mischformen sind der Figaro und Don Giovanni mit ihrer doppelten Perspektive des Musikdramas und der Opera buffa. In der Betonung des einen oder andern Moments spiegeln die Zeiten sich in ihnen wieder. Denn Mozart selbst hat nicht entschieden: gerade die Fülle, die Totalität, welche er umspannt, ist das Größte an seiner Musik. Hier erscheint der stärkste Wert der Mischform deutlich geworden: ihre gebrochene Fläche ist allein imstande, die tausendfach gebrochenen Flächen des Lebens zu reflektieren.

Mischformen in der Gegenwart. Das ist das Problem, welches den vorigen Gedanken schon unausgesprochen zu Grunde lag. Auch diese Jahrzehnte unserer Entwicklung sind reich an Mischformen. Sie bezeichnen die letzte Auflösung der Romantik, den Impressionismus und die Stilwende der Gegenwart. Der Ablauf der großen Formen hat sich vollendet; ihre letzten Entwicklungsphasen drängen über sich selbst hinaus. Was in der Neunten Symphonie nur von Beethovens persönlicher Entwicklung aus zu verstehen war, das wird bei Mahler zur Notwendigkeit der Form: die Symphonie drängt zum Wort, zur Inkarnation ihrer Idee, endet im Chor. Vokale Teile gewinnen immer mehr an Raum in ihr. So bleibt hier endlich eine Form, die man nicht mehr definieren kann, Symphonie und Kantate, Gesang und zyklische Form zugleich: das „Lied von der Erde". Hier sind die schattenhaft verwehenden Klänge, die fahlen, müden Zwischenfarben, die abgelösten, in wechselndem Lichte phosphoreszierenden Bewegungen. Das ist der Rhythmus unserer Zeit und unseres Lebens, tiefe Verwandtschaft des Blutes und der Nerven zwischen dem Werk und denen, die

es empfangen. Auch in den anderen Künsten sind ähnliche Äußerungen vorhanden: gleiche Gebrochenheit der Farben in Rainer Maria Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", gleiche Verschiedenheit der Ebenen in dem Aufbrechen der Handlung des neuen Dramas ins Metaphysische wie bei Barlach's „Armem Vetter".

Ernst Barlach: dieser Typus des Schaffenden, der über den Künsten steht und mit gleicher Sicherheit Gedanken meißelt und durch den Stein spricht, ist für unsere Zeit charakteristisch. Aus der Verschmelzung der Formen wird die Verschmelzung der Künste. Das von Wagner romantisch geforderte „Gesamtkunstwerk" steht erst hinter unserer Zeit. Neue Verbindungen von Wort und Ton entstehen, gesprochenes Wort mischt sich mit Musik; Farbe und Licht werden integrierende Faktoren des musikalischen Kunstwerks. Eine neue Basis für das Tondrama wächst. Der Maler Kokoschka schreibt ein dramatisches Gedicht, in dem das Licht zur unmittelbar wirkenden Kraft wird. Auf gleicher Ebene liegen Arnold Schönbergs Tondramen. In der Partitur des dramatischen Werkes „Die glückliche Hand" ist in engster innerer Verbindung mit dem musikalischen Geschehen folgende Symphonie der Geräusche, Farben, Gebärden und Empfindungen gefordert:[1])

> Sowie es finster wird, erhebt sich Wind. Erst schwach säuselnd, dann immer drohender anschwellend (nach der Musik). Gleichzeitig mit diesem crescendo des Windes geht ein crescendo der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht, das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkeles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat, immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischt, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt . . .
>
> Der Mann hat dieses crescendo des Lichts und des Sturmes so darzustellen, als ginge beides von ihm aus. Er sieht erst (beim rötlichen Licht) auf seine Hand; die sinkt dann, sichtlich ermattet, langsam, seine Augen werden aufgeregt (schmutziggrün). Seine Aufregung wächst; die Glieder spannen sich krampfartig; er streckt zitternd beide Arme von sich (Blutrot), reißt die Augen weit auf und öffnet entsetzt den

1) Diese Beispiele sind meinem Buche „Musik der Gegenwart" (Kulturgeschichte der Musik, bei Julius Bard, Berlin) entnommen.

Mund. Wenn das gelbe Licht da ist, muß sein Kopf so aussehen, als ob er platzen würde.

Dieses Symbol für die Verschmelzung der Künste weitet den Begriff der Mischformen in unserer Zeit ins Unendliche. Hier wachsen die Visionen Skriabins, der neue Verschmelzungsflächen für Licht und Ton sucht, der das Kunstwerk in einen mystischen Raum hinaufrücken möchte, in dem alle Sinne zur Einheit zusammenströmen.

Eine sichtbare Stelle für die den Raum durchbrechenden Kräfte unserer Musik sind ihre programmatischen Bezeichnungen. Es war früher selbstverständliche künstlerische Forderung, daß die programmatischen Bindungen innerhalb einer höheren Einheit liegen mußten. Jetzt aber nennt Alfredo Casella Sätze eines Streichquartetts: Preludio Notturno und Foxtrot, gibt Philipp Jarnach den Sätzen seines Streichquintetts die Überschriften: Sinfonia – Melodram – Giga – Aria – Rezitativ und Marsch – Choralvorspiel. Hier ist die Einheit der Ebene durchbrochen, schimmert durch die Gegensätzlichkeit der Überschriften das gleiche, vielheitlich gebrochene Weltbild, welches in der Malerei mit beinahe gleichen Mitteln in Erscheinung trat.

Was sich hier durch die Realität des Begriffs erweisen ließ, geht durch einen großen Teil auch der unbezeichneten Musik unserer Zeit hindurch. Sie verbindet entgegengesetzte Entwicklungsräume: niederländische Polyphonie mit romantischer Klangsinnlichkeit, gehäufte Klangschichtungen mit der Rhythmik der Primitiven. An dieser Stelle stehen wir von neuem vor Mischformen. Sie zeigen in der Gegenwart ein schwankendes Gesicht. Längst nicht mehr, wie bei Mahler, sind sie Ausklang, oft schon überwiegend tastendes Experimentieren, suchendes Anreihen der Gegenkräfte. Was noch bei Schönberg als Ende, Ausdruck eines überfeinerten Nervensystems erschien, wird bei Jüngeren bereits zu Stufen neuer Entwicklung.

Eine neue Art von Musik wächst aus diesen Mischformen. Trotz der Fülle ihrer Gegensätze, trotz der noch immer gebrochenen Fläche, der gemischten Farben, der Häufungen von Stilkräften drängt hier ein Wille zur Einheit auf. Man kann vielleicht sagen, daß die Zukunft dieser Entwicklung daran hängt, daß sie ihre Mischformen überwindet. Und daß sowohl aus den überfeinerten Farbreflexen ausgehender, letzter Romantik und aus dem prüfenden Abwägen neuer Kräfte, Ebenen und Möglichkeiten eine Musik herauswächst, welche keiner Mischform mehr bedarf.

Heinz Tieſſen (Berlin)

MUSIK IM WORTDRAMA

Muſik und Dichtung, Zwillingsſchweſtern von Geburt, dienten im Uranfang kultiſch eng verbunden gemeinſamem Ziele. Jede beſann ſich ſpäter auf ſich ſelbſt, auf ihr Eigenwüchſiges, Eigengeſetzliches, und fand ihre große Entwicklung; am ſpäteſten die abſolute Inſtrumentalmuſik. Immer wieder aber ziehen ſie einander an, bereichern und durchdringen ſich zu neuen Erſcheinungsformen.

In der Reihe ihrer Verbindungen iſt die Muſik innerhalb des Wortdramas eine beſondere Gattung von eigenen Möglichkeiten, eine feinfühlig anzufaſſende Sonderart auch von einem ſpezifiſchen Anreiz für den Komponiſten. Dieſe Sonderart im Querſchnitt zu kennzeichnen wollen dieſe Zeilen verſuchen, grundſätzlich, nach ihrem Sachgehalt, ihren innewohnenden Weſens-Abwandlungen. Dieſer Weg iſt dem einer hiſtoriſchen Betrachtung vorzuziehen, weil die Entwicklung uns großenteils Werke zeigt, die mit den anſpruchsvolleren Gebärden der Opern- oder Konzertmuſik auftreten, und insbeſondere, weil die Betrachtung der hiſtoriſchen Entwicklung einer Gattung bereits eine ſachliche Anſchauung von deren eigenſten Weſensmerkmalen zur ſtillſchweigenden Vorausſetzung hat; ohne dieſe wäre man nicht in der Lage, aus einer Darſtellung der zeitlichen Aufeinanderfolge das Weſen der Sache überhaupt herauszuſchälen.

Schauſpielmuſik wächſt und lebt unter weſentlich anderen Vorausſetzungen als Konzert- und Opernmuſik. Weder beanſprucht ſie die ſouveräne Selbſtgenugſamkeit und Totalität des reinen Muſikwerks; noch ſetzen ſich, wie in der Oper, dramatiſche Welten in Spannung und Ablauf hier in muſikaliſches Fleiſch und Blut um. Um ein organiſcher Beſtandteil einer Schauſpiel-Aufführung zu ſein, kann ſie nur die dramaturgiſchen Forderungen der Inſzenierung als Grundlage anerkennen und ſich der Geſamtwirkung einordnen.

Kein Wunder, daß der Muſiker häufig ein unrichtiges Verhältnis zu dieſer Kunſtgattung bekundet. Entweder beklagt er, daß die Muſik nicht (konzertmäßig) zur Geltung komme; (daß ſie in der Praxis oft auch bühnenmäßig nicht zur Geltung kommt, weil ihre Dynamik von unkundiger Regie auf die Akuſtik des hallenden leeren Hauſes hin abgedämpft wurde und im weiter dämpfenden beſetzten Hauſe dann verloren geht, iſt eine Angelegenheit für ſich;) oder der Muſiker fühlt ſich durch den

Begriff „Theater“ sogleich an das im schlechten Sinne „Opernhafte“ gemahnt, an äußerliche Gesten, Attituden, Schminke und Pappkulisse, und glaubt sich in seinem Heiligsten beleidigt, weil er sich nicht vergegenwärtigt, daß in der Schauspielkunst wie in jeder Kunst Leere dem Gehalt, Angeschminktes und Attitudenhaftes dem aus menschlichem Kern Gewachsenen gegenübersteht, daß oft auch gerade dem Musiker die Rolle gegeben ist, aus der dichterischen Empfindungswelt einer Szene heraus die letzte, reinste Sprache der Seele zu finden und zu gestalten, wo Worte verstummen und etwa ein Quartett-Andante Beethovens dem künstlerischen Bedürfnis der Situation entspräche.

Musik im Wortdrama, jenseits des Konzertanten oder des Veropernden, ist Ausdrucksmittel der Regie: eine Rolle spielt sie, eine größere oder kleinere, eine tragende oder episodische, und mannigfaltig an Beschaffenheit und Bedeutsamkeit sind ihre Mittel und Möglichkeiten.

Beim Geringsten anzufangen, bei der Requisitenrolle sozusagen: Handwerklich primitive Verwendung von Klängen dient elementaren Geräuschwirkungen realer oder phantastischer Art (Wind, Glocke, Signal, oder auch ein unbestimmbar stöhnender Ton u. a.), szenisch von großer Wichtigkeit, doch so wenig eine kompositorische Sache, wie etwa der Schrei oder das Stöhnen des Schauspielers eine literarische. Hier offenbart sich bereits der grundlegende Unterschied zwischen literarischer (bzw. musikalischer) und szenischer Bedeutung. Die Rolle musikalisch primitiver Zutaten ist szenisch keine bloß äußerliche, primitive: Sie lassen in Inneres blicken, steigern die Intensität. Der literarisch wertvollste Satz, die kompositorisch stärkste Musik an ungeeigneter Stelle oder bei ungeschickter Regie oder beim Ungeschick des Stichwort-Partners bleiben tot, während ein unartikulierter Laut oder ein geringfügiger Ton von größter dramaturgischer Bedeutung werden kann, formal (als Gipfel oder Einschnitt etwa) wie inhaltlich (als Angst, Schreck, Hoffnungsstrahl). Rhythmische Paukenschläge sind das hundertfach verstärkende Echo entsetzten Herzklopfens, oder ein seltsamer Ton aus der Ferne vertieft unheimlich eine beklommene Stimmung. Das Reich des Unwirklichen, des Spukhaften heißt den unterstützenden Klang willkommen. Gern wird der Komponist aus Reinlichkeitsgefühl auch die musikalisch geringfügigen Zutaten auf den Generalnenner seiner Ausdrucksweise bringen und auch dort Haltung wahren, wo Konventionelles oder Primitives genügt hätte. Zuweilen liegt eine Veredelung, Stilisierung der Elementarwirkungen aber auch geradezu im Sinne der Regie. Einer Stil-Inszenierung entspricht es, Geräusche

musikalisch zu disziplinieren oder sogar durch eine kleine Komposition zu ersetzen, wie ich es z. B. für Ludwig Bergers Inszenierung von Strindbergs „Advent" getan habe. (Hagelschauer, Donner, Windstöße ohne Windmaschine usw., nur mit thematisch ausgearbeiteter Streichmusik und mit Bläsermotiven).

Von dieser Vorstufe kommen wir jetzt zur eigentlichen Musik. Ihre Bedeutsamkeit und insbesondere auch ihre organischen Beziehungen zum Drama können sehr verschieden sein: lockere Einfügung oder innige Verschmelzung. Lockere Einfügung nenne ich den (ästhetisch einfacheren) Fall, wenn das Musikstück in seiner rein musikalischen Form auftritt, und der Komponist rein als Musiker zu wirken hat. Auf der Bühne wird etwa ein Lied gesungen, dessen Charakter den dichterischen Voraussetzungen entspricht: Musik als Episodengestalt, als Kollegin des Schauspielers. Dieser kann sie wie eine Partnerin anreden; auch wenn sie nur von fern herübertönt. („Blast! Blast! O wären es die schwed'schen Hörner!") Entscheidend ist hier nur, daß die Herkunft der Musik den Personen als natürlicher Vorgang erscheint und bewußt wird, und daß im Bühnenvorgange ein äußerer Anlaß zu konkretem Musizieren gegeben ist. (Tanz, Ständchen, Militärmarsch, Festmusik, Trauerzug, Wiegenlied, Trinklied usw.). Bei größerem Umfange einer solchen Musik muß die Gefahr einer unorganischen konzertanten Sonderwirkung natürlich vermieden werden.

Wurde hier konkrete Musik als in sich geschlossene Form in den Ablauf des Dramas eingefügt, so steht dieser szenischen Musik eine wesentlich andere Art gegenüber, die nicht als Bestandteil der äußeren Handlung körperhaft sichtbar oder vorstellbar ist; die den Personen nicht zum Bewußtsein kommt, da sie mit dem Bühnenvorgang äußerlich nicht verquickt ist. Über ihre äußere Herkunft wird ein Aufschluß weder gefordert noch gegeben; der Zuschauer empfindet sie als abstraktes geistiges Element. Nicht des Schauspielers, sondern des Dichters Kollegin ist diese Musik: sie steht nicht innerhalb der sichtbaren Vorgänge, sondern schwebt als Geist über dem Ganzen. Diese Gattung ist deshalb die interessantere, weil hier ein eigenes bildnerisches Problem von Fall zu Fall wechselnde Aufgaben entrollt. Kein fertiges Musikgebilde wird der Dichtung eingefügt, sondern die Gestaltung der Musik muß, kaum merklich, aus der Dichtung unmittelbar herauswachsen und sich ihr aufs Innigste einverleiben zu organischer Einheit. Der Komponist, zugleich als Dichter und Regisseur empfindend, meidet musikalisch-selbstherrliche Formwirkungen, besonders beim Eintritt und Abschluß der Musik, um nicht den Eindruck einer selbständigen Konzerteinlage zu

erwecken, die die Stimmungs-Einheit der Szene unterbräche, anſtatt ſie fließend weiterzuleiten. Dieſe Kompoſition gleicht nicht einem Bilde, das eingerahmt von der Wand ſich abhebt, ſondern der künſtleriſchen Ausmalung eines Geſamtraumes, worin jede Einzelheit erſt als organiſcher Teil des Ganzen ihren Sinn erhält.

Es gibt Abſtufungen der Beſchaffenheit, Bedeutſamkeit, Selbſtändigkeit dieſer Muſik. Sie kann eine nur dekorative Rolle ſpielen, im ſzeniſchen Bilde wurzeln und das Milieu der Handlung charakteriſtiſch malen zugunſten einer gewiſſen Geſamtatmoſphäre; oder ſie kann die Worte, die Empfindungen, das Erleben der Hauptgeſtalten miterlebend begleiten; oder ſie kann endlich aus dem Hintergrunde nach vorn treten, das Wort ablöſend, um allein aus eigener Kraft das Weſentliche zu geben. Geſichtspunkte ſind dieſes, nicht ſtrenge Einteilung; denn praktiſch geht die Muſik oft aus einer dieſer Rollen in die andere über oder ſucht mehreren gerecht zu werden. So iſt mein Hamlet-Vorſpiel eine kurze Tondichtung nach einem Programm Max Reinhardts und vereint, im Sinne ſeiner Regie, mehrere Elemente: dekorative Stimmungs-Atmoſphäre (nächtlicher Meerſturm), Andeutung dramatiſcher Vorkommniſſe (des Königs Zechgelage mit Tuſch und Mitternachtsglocke) und ſeeliſch Weſentliches (Entfaltung der Hauptthemen). Anders, rein dekorativ, verwandte Reinhardt Humperdincks Muſik im erſten Bilde des „Kaufmann von Venedig": als ſozuſagen akuſtiſche Verſtärkung des Bühnenbildes malen die Klänge den lebenſprühenden Pulsſchlag Venedigs. (In ſolchem Falle tritt das kompoſitoriſche Was zurück vor dem wichtigeren Wie der akuſtiſchen Abtönung.) Anders in der Liebesſzene Jessica–Lorenzo: hier gilt die Muſik, über die allgemeine Sommernachtsſtimmung hinaus, zugleich der inneren Lyrik der beiden Geſtalten und ihrer Worte.

Wir berühren hier das Gebiet des Melodramatiſchen, des formalen Ineinandergreifens und engen Bezogenſeins von geſprochenem Wort und Ton. Das Melodram iſt eine Zwittergattung, dazu verdammt, in zwei Halbheiten auseinanderzuklaffen. Kein ſpontaner Liebesbund, ſondern berechnete mechaniſche Kuppelei ohne innere Not. Sobald ich ſelbſt in die Lage kam, praktiſch Stellung zu nehmen zu der Verbindung von Muſik mit dem geſprochenen Wort, konnte ich nicht Dinge verüben, die mich ſtets geſtört haben, und mußte den mir zuſagenden Weg ſuchen. Ich vermied kleinliche Zerpflückung und rezitativiſche Einwürfe, die niemals eine verſtandesmäßige Herkunft verleugnen und darum nur proſaiſch und unſpontan wirken können. Statt deſſen ſuchte ich der Dichtung eine in ſich und aus ſich fließende Muſik von entſprechendem

Gesamtcharakter zuzugesellen und die Dichterworte durch die gesammeltere Intensität ungebrochen sich entfaltender Musik zu stärkerer, geschlossenerer Gesamtwirkung zu steigern. (Natürlich muß der Ablauf der Musik in g r o ß e m Zuge analog den Dichterworten sich vollziehen und sich unassimilierbarer Eigenwilligkeiten in Linie und Rhythmus enthalten.) Immermanns „Merlin" bot mir die erste Gelegenheit; und Ludwig Berger hat hier bei den Strophen der träumenden Artusritter – ebenso im „Cymbelin" beim Grabliede – in ungezählten Proben die Sprecher zur Musik in Rhythmus und Ausdruck so feinfühlig abgetönt, daß Verse und Musik als organische Einheit wie aus e i n e r poetischen Quelle zu fließen schienen, und dem alten, berechtigten Vorurteil gegen das Melodram der Boden entzogen war – durch das Verdienst des musikalischen Regisseurs.

Nicht nur Worte hüllt Musik in ihren beseelenden Dunstkreis. Die dehnbarste, schmiegsamste aller Künste begleitet Äußerliches und Innerliches; oder sie deutet bei äußeren Vorgängen heimlich das Innere des Herzens an. Optische Dinge lassen sich akustisch unterstützen durch geeignete Klänge. Spukhaftes, Visionäres, Unwirkliches, Märchen und Traum verlangen Musik. Eine eigenartige Rolle spielt sie in Strindbergs „Nach Damaskus". Alle musikalischen Einwürfe sind hier unmittelbar auf den Gemütszustand des „Unbekannten" bezogen, sind i d e e l l e Bestandteile der Dichtung. Dennoch ist das meiste zugleich auch ä u ß e r l i c h in den Vorgängen verankert. (Choral auf der Straße, Pilgerzug am Flußufer, das Postfräulein spielt Klavier.) Der Mendelssohnsche Trauermarsch verfolgt den Unbekannten. Nur als quälende Hallunzination? Meist wird er zufällig auch tatsächlich (im Sinne der Handlung) gespielt; und es ist ein spezifisch Strindbergisches, gewisse Zufälligkeiten des alltäglichen Lebens als eigens ihm zur Marter gesandte Schicksalsfügungen zu empfinden und diese Martern in seiner Dichtung als Ausdrucksmittel selbst direkt wirken zu lassen, ohne die Frage ihrer Wirklichkeit zu berücksichtigen. – Nicht selten ergreift ein Dichter, der eine g e i s t i g e Mitwirkung der Musik wünscht, zugleich auch einen ihre Herkunft erklärenden s z e n i s c h e n Vorwand. Im naturalistischen Drama ist das erforderlich, im Stildrama oder Märchen hingegen nicht nur überflüssig, sondern oft störend, weil dadurch der Organismus des Kunstwerks in eine falsche Abhängigkeit von Vernunftgründen der Wirklichkeit gerückt wird. In den „Armseligen Besenbindern" von Carl Hauptmann s i e h t man den Tod zuerst die Totentanzmelodie geigen; hier ist Sichtbarkeit der Klangquelle jedoch keine äußere nüchterne Erklärung der ideellen Musik, da der Anblick des geigenden Todes selbst das Märchenhafte unterstreicht. In Shakespeares „Sturm" sagt Caliban: „Die

Insel ist voll Lärm, voll Tön' und süßer Lieder, die ergötzen und niemand Schaden tun. Mir klimpern manchmal viel tausend helle Instrument' ums Ohr." Auch diese Erklärung der Musik ist nicht naturalistischen, sondern märchenhaften Charakters, eine Blankovollmacht für die freie Phantasie. Anders im „Kaufmann von Venedig", wo Shakespeare ausdrücklich von Porzias Hausorchester spricht und den greifbaren Boden unter den Füßen behält.

Wenn Musik eine Szene als Stimmungs-Hintergrund begleitet, gibt es Fälle, in denen eine oberflächliche Behandlung der Musik als Untermalungsfarbe ausreicht, und allein die dynamische Abtönung wichtig ist. Soll aber Beseeltes und Beseelendes vernehmbar aus ihr sprechen, dann muß Musik von eigenem Vollwert dem Niveau der Dichtung die Wage halten. Nicht ihre musikalische Haltung, sondern ihre jeweilige szenische Verwendung ist es, die dann die Musik zum bloßen stimmungbildenden „Hintergrunde" macht. (Oder sollte es wenigstens; bloße „Stimmungsmache" ohne Gehalt und Gestaltung ist etwas allzu Billiges.) Ein Spezialfall szenischer Verwendung ist das Zitat. So, wenn man in Hasenclevers „Sohn" die Neunte von Beethoven hört. Jedoch ist dies keine unmittelbare, einstimmende Wirkung, sondern eine mittelbare: Symbol und assoziative Erzeugung einer Gedankenverbindung; nicht empfinden soll man diese Musik, sondern eine „Anspielung" verstehen; Lied an die Freude! Anders in Halbes „Jugend", wenn das Volkslied „Lang, lang ist's her" gesungen wird; auch hier eine Anspielung nebenbei, wesentlich aber unmittelbare Stimmungswirkung; durch das Zitat, das Erinnernde, und durch die Anspielung auf die Personen sogar stark ins Rührselige getrieben, zumal die beabsichtigte ideelle Wirkung der Musik mit den Vorgängen greifbar verbunden ist, wie es das naturalistische Drama erfordert.

In der Instrumentalsymphonie appelliert der Tondichter oft an die menschliche Stimme als letzte Instanz; umgekehrt ruft der Wortdichter, von der anderen Seite kommend, oft die Musik, der Pyramide die Spitze aufzusetzen. Wenn am Schlusse von Ibsens „Peer Gynt" Solvejg ihr „Wiegenlied" singt, ist das nicht einfach ein „szenisches Lied", eine konkrete Musikeinlage, sondern zugleich ein ideelles Musikwerden des dramatischen Ausklanges, ein letztes Wort von oben. Diese stärkste Form der Musik im Wortdrama, im Wesen und auch in ihrer Auswirkung sind Vorspiel, Zwischenspiel, Nachspiel. Was die anderen Künste auf gedanklichem Umwege erreichen, fällt der Musik von selbst in den Schoß, dank ihrer Naturbegabung zu unmittelbarer Expression; so vermag sie die aus vielfältigen Elementen zusammen-

gesetzte Schar der Hörer zu einen, einzustimmen zu gemeinsamer Empfänglichkeit, flugs der Wirklichkeit zu entrücken und auf eine neue, eigene, in sich selbständige Welt, die Welt dieses Schauspiels, vorzubereiten, indem sie die Regungen unseres Inneren in Schwingung setzt, an die die Dichtung sich wenden will. Im Verlaufe des Dramas hält sie innerlich fest und läßt vollendend nachklingen, was durch Wort und Situation hervorgerufen wurde; die trennende Leere der Pausen beseitigend, bindet sie Szene an Szene. Ort und Art dieser Musik erfordern Fingerspitzengefühl. Nur dort ist sie gerechtfertigt, wo sie unmittelbar mit der Szene verwächst, herauswachsend oder hineinführend; nicht aber darf sie, etwa wie „Programm-Musik" im schlechten Sinne, in rein gedanklicher Verbindung mit den benachbarten Szenen stehen, etwa es übernehmen, eigenmächtig einen Handlungsfortgang auszudrücken, womit sie einen Fehltritt ins Opernhafte täte und sich eine Funktion des Dramas selbst beilegte. Weder opernhaft noch konzertant, dramaturgisch abgewogen hat sie zu sein, daß sie nicht aus ihrer Rolle falle, diese aber intensiv erfülle.

Das Stärkste, was die Tonkunst im Rahmen des Schauspiels hervorgebracht hat, ist vielleicht Beethovens Egmont-Musik. Den Gewinn trägt hier jedoch die Tonkunst davon, nicht das Schauspiel. In Vor- und Nachspiel behauptet die Musik energisch ihre Herrschaft, ohne sich der Dichtung einzuordnen: nicht Egmont, Beethoven hat das Wort. Für eine organische Einfügung und Wirkung der Musik im Schauspiel ist erste Voraussetzung die instinktische Einheit der Vision des Regisseurs, der aus seinem Gesamtplane heraus der Musik ihre Rolle umreißt. Die dramaturgisch vollkommene Wirkung der Musik ist nur erreichbar, wenn Komponist und Regisseur, vom gleichen Willen beseelt, über ihr Spezialgebiet hinaus Gesamtkünstler sind. Wo z. B. in letzte Worte hinein eine rein ideelle, nicht äußerlich-szenisch zu erwartende Musik einsetzt, muß der Komponist beim Übergange in die Tonwelt die Gefahr des Stimmungsbruches zu vermeiden wissen; ebenso muß der Regisseur die Szene so lenken, den Sprechton in Tempo, Dynamik und Farbe so abtönen, daß Musik wie selbstverständlich daraus hervorblühen kann. Vermag der Regisseur das nicht, so wird der Zuhörer auch die feinfühligste Musik als störenden Eingriff empfinden, weil er das zeitliche Vorangehende als gegebene Voraussetzung hinnimmt und die Ursache des Mißverhältnisses nicht sofort überschaut. Ebenso kann sinngemäße Musik Lügen gestraft werden durch einen Mißgriff der Beleuchtung, die der naive Zuschauer als zur Szenerie gehörig und grundlegend empfindet.

Jede künſtlerische Aufgabe fordert schöpferische Stellungnahme. Kongeniale Interpretation ist Sache der lebendigen Intuition, des produktiven Geiſtes, nicht der überlieferbaren, erlernbaren Kenntnisse. Das gilt hier vom Regisseur, vom Schauspieler, vom Muſiker. Auch wo die Muſik eine gegebene Rolle erfüllt gleich dem Schauspieler, soll ſie nicht weniger Reinheit von ſich verlangen, als gälte es Symphonie oder Streichquartett. Die innere Welt des Dramas iſt nur Anregung des schöpferischen Eigentriebes. Dieser aber vermag nur durch die Güte seiner Funktion Gehalt zu erzeugen; die Bedeutsamkeit des Anregers iſt kein Guthaben für den Schaffenden, sondern eine erhöhte Anforderung. Der Schauspieler selbſt, auf den der Vergleich der Rollen-Interpretation zurückgeht, löſt nicht eine eindeutige Aufgabe durch Kenntnisse und unproduktiven Verstand; seine Leiſtung iſt ein Schaffensakt und in ſich ursprünglich. Ohne Produktivität bleibt jedem Interpreten, welcher Art auch immer, nur Peripherisches erreichbar. Eine Inszenierung – zu deren Faktoren auch die Muſik, oft unbeträchtlich, oft wesentlich, gehört – bietet sich uns dar als ein Produkt vieler Einzelschöpfungen, das (wie durch einen chemischen Prozeß) zuletzt jene Einheitserscheinung vorstellt, die der Regisseur zuerſt vor allem Anfang innerlich geschaut hat.

Alfred Rosenzweig (Wien)

DIE REFORM DES BÜHNENTANZES

I.

Die große Reaktion gegen das romantiſche Kunſtempfinden, die im zeitgenöſſiſchen Opernſchaffen ſich gegenwärtig geltend macht, hat eine neue Baſis geſchaffen, auf der die Einzelkünſte Dichtung, Muſik, Tanz und Malerei unter ganz anderen Vorausſetzungen als im Geſamtkunſtwerk Wagners zu innerlich gebundener, monumentaler Einheit ſich zuſammenſchließen. Reichen Anteil an dieſer vollſtändigen Umorientierung in den musikdramatiſchen Geſtaltungsprinzipien hat vor allem das veränderte Weltgefühl der Nachkriegszeit, deren Kunſtwollen das chaotiſche Wirrſal der erſterbenden Romantik überwunden hat und mit kraftvollem Aufſchwung aus den Niederungen des Daſeins ſich zu erheben ſucht.

Technisch wirkte sich diese Wandlung in einer durchgreifenden Verschiebung des Verhältnisses der Einzelkünste zueinander aus. Das im Zeichen des Naturalismus stehende neunzehnte Jahrhundert hatte die Musik zum namenlosen Knechte des Wortes und der psychologischen Nuance erniedrigt, die Malerei in seiner Sucht nach größtmöglicher Naturtreue des Bühnenbildes zu schematischem Photographentum verurteilt, in seinem Hang zum Pessimismus aber den Sinn für den Tanz und das Wesen des Tänzerischen überhaupt völlig verloren. Dies bewirkte den Verlust der inneren Bindung zwischen Musik und Drama, die die Oper in früheren Zeiten zu so einzigartiger Bedeutung erhoben hatte, gleichzeitig aber auch den Verlust jeder wahrhaften musikdramatischen Gestaltungskraft. Der auf die psychologisierende Detailmalerei gerichtete Blick der Komponisten übersah den großen inneren Rhythmus des Dramas, diese hochgewölbte Kurve des schicksalgelenkten, seelischen Geschehens, die, allen schmückenden Beiwerkes entkleidet, dem geistigen Auge als ein Gebilde von harter und klarer Architektur sich darstellt.

Weder der sinfonische Stil des neuromantischen Musikdramas mit seinem durch die konsequente Anwendung von Leitmotiven bedingten Mangel an formaler und szenischer Gliederung, noch der italienische Verismus, noch die französische Impressionistenoper, noch der skizzenhafte Dramentyp des Expressionismus konnten den Ausgangspunkt zu diesem Wege der Verinnerlichung bilden. Denn all den in diesen Bahnen sich bewegenden Opernkomponisten gebrach es an der Fähigkeit, von dem Banne der stilistischen Manieren sich zu befreien und an Stelle verfließender Formen und zersetzender Farben eine Musik zu schreiben, die zu formaler Eigenberechtigung sich aufschwingend, dem dramatischen Geschehen sich derart eingliedert, daß durch sie die innere Dynamik des Dramas, die großen seelischen Spannungskurven plastisch herausgehoben und in der ganzen, grandiosen Einfachheit ihrer Kontur umzirkt erscheinen. Ein neues Element mußte gefunden werden, das seinem innersten Wesen nach dem zur Oberfläche drängenden Formwillen des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts entgegenkam: und dieses war der scheinbar jeder Entwicklungsmöglichkeit bare Tanz. So paradox es klingen mag: die neue Opernform der jüngsten Generation, die in ihrem Kunstwollen zu dem oben beschriebenen musikdramatischen Ideale zu einer objektivierten Ausdrucksweise gelangen mußte, ist eine Neugeburt der ganzen Kunstgattung aus tänzerischem Geiste.

2.

Es ist gleichsam das Zurückschwingen des großen Pendels der Entwicklung. Von kultischen Feiern, in denen der Tanz dominierte, seinen Ausgang nehmend, hatte das Drama ungefähr seit Shakespeare die konfessionelle Bindung abgestreift und diese mit einer noch höheren und allgemein gültigeren vertauscht: der Verbundenheit mit dem Schicksal. Menschliche Geschicke werden in höchster Kunst geformt und durch das Walten des über allen Göttern thronenden Schicksals in die Sphäre des Allgemeinen erhoben. Der Zuschauer erkennt in tiefer Erschütterung den Zusammenhang der tragischen Vorgänge mit seinem eigenen begrenzten Ich: mea res agitur. Damit bleibt das Drama im letzten Sinne Kulthandlung.

Die große naturalistische Welle des neunzehnten Jahrhunderts hat die kultische Bindung gänzlich zerstört. So ist es verständlich, wenn die gegen den Naturalismus sich erhebende Gegenwart mit unerhörter Intensität den Tanz aufgreift und ihn zu einem integrierenden Bestandteil der heutigen Oper erhebt.

Die erste große tänzerische Erscheinung der nachromantischen Zeit ist das Russische Ballett in Paris. Tiefgehende Verfeinerung und Modernisierung des Tanztechnischen, der Kostümierung, der Dekoration und der Musik sind hier die Momente, welche eine Renaissance des Balletts herbeiführten und damit jene große Strömung einleiteten, die durch das sieghafte Hinaustragen des tänzerischen Geistes ungemein befruchtend auf das Opernschaffen der zentraleuropäischen Länder wirken sollte. Strawinsky ist der kometenhaft glühende Stern, in dessen Zeichen diese einschneidende Wendung sich vollzog.

Dennoch wurzelt die Tanzkunst der Russen im neunzehnten Jahrhundert. Ihre große Stärke liegt in der eminenten Vervollkommnung der Fuß- und Spitzentechnik, wozu insbesonders die Faktur der Strawinskyschen Musik beiträgt. Denn diese orgiastische Klänge entfesselnde Musik mit ihrem eigentümlichen Gemisch von primitiver Melodik und elementarer rhythmischer Urkraft ist so sehr von heimatlichen und volkhaften Elementen getragen, daß hiervon das Tänzerische wesentlich beeinflußt erscheint. Die Ensemblekunst der Russen besteht hauptsächlich in stampfenden Fußtänzen, daneben macht sich aber ein überaus dem Einzeleffekt und der Akrobatik zugeneigtes Startum breit, das auf eine lange Reihe glänzender Namen wie Nijinsky, Bolm, Fokin, die Kassavina, die Fokina u. v. a. zurückblicken kann. Der individualisierende Grundwille der Romantik herrscht hier eben noch unvermindert vor.

Die eigentliche Umbiegung des Tänzerischen in die Ausdrucksphäre der Gegenwart sollte von anderer Seite her erfolgen. Dies schmälert jedoch nicht den ungeheueren Verdienst Strawinskys und des Russischen Balletts. Sie haben der Welt den Rhythmus und den Sinn für das Rhythmische wiedergewonnen und gerade hierdurch die Brücke zu der neuen Tanzkunst geschlagen, die gegenwärtig in Deutschland immer größere Verbreitung gewinnt. Dieser neue Tanz fußt auf einer gymnastischen Methode, die den Rhythmus als belebenden und disziplinierenden Faktor zur Grundlage ihrer Übungen gemacht hat: auf der sogenannten „Rhythmischen Gymnastik" von Jaques Dalcroze. Eine ganze Reihe moderner Untersuchungen, darunter insbesonders Karl Büchers Schrift „Arbeit und Rhythmus" befaßten sich mit der sozialen Seite des Problems und wiesen gleichzeitig die kulturellen Zusammenhänge zwischen Rhythmus und Zivilisation, überhaupt jeder Art menschlicher Betätigung nach. Dalcroze errichtete die noch heute bestehende Anstalt für rhythmische Gymnastik in Hellerau. Ihm zur Seite standen als werktätige Helfer und Lehrkräfte Eduard Favre und Suzanne Perottet, die nachmalige Leiterin der von Rudolf Laban gegründeten „Schule für Eurhythmie" in Zürich.

Die Hellerauer Schule entwickelte sich anfänglich vollkommen abseits des Kunstbetriebs. In tiefer Abgeschiedenheit von der großen Welt wurde Sinn und Inhalt der Dalcrozeschen Lehre in einen kleinen Kreis von Schülern getragen, der jedoch bald an Ausdehnung gewann.

Obgleich die Rhythmische Gymnastik keine Kunstübung im engsten Sinne des Wortes darstellt, war sie es doch einzig, die der Bühne des 20. Jahrhunderts die kultische Bindung wiedergewinnen half. Denn in Hellerau wurde es offenbar, daß in den streng natürlichen Bewegungen und Spannungen des menschlichen Körpers das Weltganze in seinen tausendfältigen Rhythmen sich widerspiegelt, sodaß eine Tanzkunst, der ein derartiges Bewegungssystem zugrunde gelegt ist, alle Formen und Möglichkeiten seelischen Erlebens in ihre Ausdruckssphäre einzubeziehen vermag und damit aus den Gebieten körperlich-sinnlicher Anschauung in kosmische Weitung hinüberführt.

Das Wesen dieses neuen Tanzes, der die Choreographie der früheren konventionellen Tanztypen über Bord wirft und statt abgezirkelter Schritte lediglich die aus zwei Körperspannungen resultierende und seelisch wie verstandesgemäß vollerlebte Gebärde als tänzerische Einheit anerkennt, hat zum ersten Male Rudolf Laban in seinem bedeutenden Werke „Die Welt des Tänzers" dargestellt. Unter weitesten Aspekten sind hier die Dinge gesehen, von der Durchleuchtung des

kleinsten Details bis zur Aufdeckung größter Zusammenhänge. Laban hat erkannt, daß mit dem Vorhandensein der neugeschaffenen Ausdrucksmöglichkeiten eine Reorganisierung der ganzen Ensemblekunst notwendig bedingt sei. Nach seiner Beobachtung ergeben die akkordischen Wirkungen, die aus dem Zusammenklingen zweier Gebärden resultieren, aufs Ensemble übertragen, einen veritablen Chorsatz, sodaß eine Gliederung der Tänzermasse in Hoch- oder Leichttänzer und Tief- oder Schwertänzer sich als nötig erweist. Es zeigt sich nämlich, daß gewisse Tänzer ein natürliches Bestreben haben, mit ihren Bewegungen nach oben in die Weite zu schwingen, andere wieder Tiefstellungen aufzusuchen. Diese natürliche Zweiteilung ist in den bisherigen einheitlichen Gruppentänzen übersehen worden und gerade in der Ausnützung dieser angeborenen Bewegungskurven ergibt sich eine gesteigerte Wirkung. Die Verwendung von weiblichen und männlichen Tänzern in Hoch- und Tieftanz führt gleichsam zu vierteiligen Bewegungsakkorden, vergleichbar dem aus Sopran, Alt, Tenor und Baß bestehenden vierstimmigen Vokalsatz.

Daß bei einer derartigen Kunst nicht nur der Fußtanz, sondern die Bewegung des ganzen Körpers eine Rolle zu spielen hat, auf die auch die für einen solchen Tanz erfundene Musik Rücksicht nehmen muß, versteht sich von selbst. Denn der herkömmliche Begriff des Rhythmus als eine durch Stärkebetonung geteilte Zeitdauer erfährt durch das tänzerische Erleben eine Erweiterung dahin, daß in ihn nunmehr auch die Plastik der Gebärde mit allen ihren größeren und geringeren Spannungsgraden einbezogen erscheint.

3.

Laban hat jedoch auch mit divinatorischem Blicke die Bedeutung der seelischerlebten und „eurythmisch" durchglühten, daher im höchsten Sinne tänzerischen Gebärde für die Gestaltung der Opernszene erkannt. An einer der merkwürdigsten Stellen seines Buches schildert er eine Vision in einem Konzertsaale beim Anblicke des von der Masse des Orchesters und der Chorsänger dicht besetzten Podiums: „Schon bei den ersten Klängen verschmilzt das Werk des Meisters mit meiner Phantasie, und ich sehe die Gestalten des Oratoriums mit feierlichen Gebärden schreitend, ihre dem alten Testament entnommenen Texte sprechen. Ich höre die Klänge des Meisters die Worte und Gebärden beleben, und oft, wo das Wort schweigt, und die vorbereitende Akkordik

der Musik allein erklingt, lösen sich vor meiner Phantasie rote, blaue und gelbe Menschengruppen aus dem Hintergrund, beleben den Raum und geben dem Auge die Ergänzung dessen, was durch das Ohr und den Verstand wahrgenommen wird." – Die grandiosen Höhepunkte der Musik und der Worte formen sich vor dem geistigen Auge des Tänzers zu Höhepunkten von Bewegungsspannungen, bis mit eintretender Beruhigung der Ton- und Gedankenwellen Abklingen und Entspannung die Gebärden der erregten Gestalten ergreift. Im abschließenden Jubel von Tanz, Ton und Wort symbolisiert das letzte, äußerliche Aufjauchzen und Verklingen das „endgültige Ausklingen im Gleichgewicht."

Dieses von Tänzen getragene Oratorium, das Laban als „Gipfel menschlicher Kunstdarbietung" ersehnte, hat bekanntlich Hanns Niedecken-Gebhard in seinen großen Händelspielen in Göttingen und dann in Hannover verwirklicht. Den Schwierigkeiten, die sich der szenischen Gestaltung der großen dramatischen Ensembles entgegenstellten, wurde der geniale Regiekünstler dadurch gerecht, daß er einen Teil des Singchors, dem die rein reflektierenden Partien zugewiesen waren, in der Orchestra, dem zutiefst gelegenen Teil des Amphitheaters zusammen mit den Musikern postierte, ohne ihn je in die Handlung eingreifen zu lassen. Die Umsetzung der dramatisch bewegten Chöre ins Szenische erfolgte jedoch in der Weise, daß dem Singchor auf der Bühne stumm agierende Bewegungschöre im Sinne Labans beigegeben waren, welche das Szenenbild in großartigster Weise belebten: die visionär erschaute Vereinigung von Tanz, Ton und Wort. Hier war jener monumentale Bühnenstil geschaffen, der, ein Inbegriff der Typisierung, seinem innersten Wesen nach dem antinaturalistischen Grundwillen der Gegenwartskunst entsprach. Ist es doch von hier aus nur ein Schritt zu den Regieprinzipien, die Niedecken-Gebhard bei der Mannheimer Inszenierung der von Egon Wellesz vertonten Hofmannsthalschen „Alkestis" in Anwendung brachte.

Wie sehr diese Tendenzen dem Grundgefühl der Zeit entsprungen sind, beweist ihr Übergreifen auch auf die Schauspielbühne. Ihre reinste Verkörperung: „Das ekstatische Theater" von Felix Emmel. Es sei gestattet als Gegenstück zu dem obenangeführten Beispiel des von Tänzen getragenen Oratoriums, die Emmelsche Gestaltung einer Szene aus Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Der Bogen des Odysseus" herauszugreifen, die auf der „ekstatischen Einheit von Wort und Gebärde" beruht. Unschwer sind in diesem Versuche „Massen ekstatisch zu bewegen" die Ausstrahlungen des neuen tänzerischen Geistes zu erkennen: „Es handelte sich um die Verlebendigung

eines dionysischen Priapostanzes, der insofern von größter dramatischer Bewegungsenergie sein mußte, als der durch schweres Schicksal entwurzelte Odysseus aus diesem Tanz die dionysische Kraft wiedergewinnt, seine erste männliche Tat zu tun. Die Rhythmik dieser Szene wurde auf einem uralten Dionysosvers aufgebaut, der dem Sinn und der Richtung des Dramas vollkommen entsprach. Hymnisch-religiös bereitete sich dieser Rhythmus im chorischen Sprechen und Schreiten einer kleinen Gruppe vor, wird von einer Singstimme und einer tanzenden Hirtenschar aufgenommen, wird schließlich von einer die ganze Bühne erfüllenden Hirtenmenge gesungen und in ekstatischen Gebärden rhythmisch bis auf den Höhepunkt dionysischer Raserei gesteigert. Schließlich ist die ganze Bühne nur noch ein dionysischer Rhythmus. Selbst in Odysseus, dem einzigen, der in diesem Augenblick nicht tanzt, vibriert er innerlich mit unerhört gestauter Wucht, um später in seiner ersten Mannestat elementar auszubrechen."

Aus dem Bisherigen ist ersichtlich, wie überaus schwer die Grenze zwischen tänzerischer Gebärde im eigentlichen Tanz und der Geste der neuen Opern- und Schauspielbühne zu ziehen sind. Fast undefinierbare Intensitätsnuancen bedingen hier die Unterschiede. Aber selbst die scheinbar unübersteigbaren Schranken zwischen Tanz und Drama überbrückt die neugeschaffene Synthese von Tanz, Ton und Wort. Die scharfen Grenzlinien verschwimmen zu einem breiteren Grenzgebiet, das als solches wieder zur Atmosphäre von selbständigen Kunstwerken werden kann. Ein Beispiel bildet die von Egon Wellesz komponierte Tanzphantasie „Die Nächtlichen", deren Choreographie eine Schöpfung des von Mary Wigman herkommenden Max Terpis ist. Die ihrer Struktur nach vollkommen konzertmäßigen Tanzbilder werden hier durch ein dramatisches Continuum miteinander verbunden, sodaß dieses Werk tatsächlich einen Grenzfall zwischen Tanz und Drama darstellt.

Der neue Tanz, dessen größte und bahnbrechendste Vertreterin Mary Wigman ist, hat sich nunmehr die Bühne erobert. Die Frage bleibt noch offen, ob er auch in dem neuen Rahmen eines Opernbetriebs dauernd imstande sein wird, jene erhebende und befreiende Wirkung auszuüben, die ihn dazu befähigte, das regeneratorische Element einer ganzen Epoche zu sein.

Hans Riehl (Wien)

MUSIK UND ARCHITEKTUR

Es ist wiederholt behauptet worden, daß Musik und Baukunst in naher Beziehung zueinander stünden, aber die sachlichen Grundlagen dieser Beziehung sind selbst in ihren Umrissen noch ziemlich verschwommen. Vor allem widerspricht die sehr einleuchtende Feststellung, daß Musik eine reine Zeitkunst, Architektur dagegen eine ausgeprägte Raumkunst sei, daß folglich die Voraussetzungen und Gegebenheiten für beide Künste wesenhaft unterschieden wären.

Diese Abfertigung des Problems erweist sich jedoch bei näherem Zusehen als durchaus unrichtig. Vielmehr ist es gerade die eigenartige Verbundenheit von Zeit und Raum, welche die Verwandtschaft der beiden Künste bedingt. Wie sehr zeitliche und räumliche Erlebnisform scheinbar auseinanderstreben, eine wahre Versenkung in ihr Wesen kann doch nirgends eine scharfe Trennungsgrenze erfassen. Im Gegenteil! Je eindringlicher man die Zeit oder den Raum zu begreifen sucht, umso mehr fließt eines ins andere über, kann eines nur vermöge des andern bestehen. Eine zeitliche Kette, – etwa die Abfolge der Tage, der Monate, des Jahres – sehen wir als Raumgegebenheit vor uns. Ja es ist ganz unmöglich, sich das Nacheinander etwa bestimmter Erlebnisse anders in die Erinnerung zu rufen, als im Bilde des Nebeneinander oder Übereinander, kurz, als räumliche Abfolge. Jeder Kalender, jeder Stammbaum, jedes Tagebuch ist nichts anderes als eine derartige Übersetzung. Fast am deutlichsten aber prägt sich dies unbemerkte Ineinanderfließen von Raum und Zeit in der Musik aus, im Begriffe der Tastatur schon und der Notenschrift. Man darf dreist behaupten, daß die Zeit überhaupt nicht anders faßbar werde, als im räumlichen Bilde, in der Verfestigung durch den Raum.

Aber umgekehrt ist auch der Raum wieder als zeitlose Größe nicht vorstellbar. Die kleinste Raumeinheit wirklich zu erleben, bedürfen wir der Zeitentfaltung, sodaß die Zeit gewissermaßen die Substanz, den Gehalt jedes Raumerlebnisses ausmacht. Wie suchen wir uns etwa die Entfernung zweier Orte zu vergegenwärtigen? Indem wir abschätzen, in welcher Zeit wir bei bestimmter Geschwindigkeit vom einem zum andern gelangen. Wie wird uns der Raum etwa eines Saales spürbar? Indem wir ihn mit den Augen abtasten, und je schwieriger dies fällt, umso eindringlicher erleben wir den Raum. Darum erscheint uns ein Innenraum im allgemeinen mächtiger und geheimnisvoller als die Außenansicht eines Gebäudes, weil sich der Innenraum nie mit einem

Blicke erfaſſen läßt, während der Außenkomplex eher durch eine klare Faſſade repräſentiert werden kann.

Raum und Zeit ſind alſo nicht einander entgegengeſetzte Auffaſſungsformen, ſondern vielmehr einander bedingende, eine Verwirklichung der einen ohne die andere iſt nicht vorſtellbar. Ja, noch mehr! Sie greifen derart ineinander, daß ſie wichtige Weſenselemente voneinander beziehen: die Zeit gewinnt vom Raume Verfeſtigung und Gliederung, der Raum von der Zeit Inhalt und Ausdehnung. Die Wirklichkeit der Erſcheinung, das iſt die Form, erſteht erſt in der Durchdringung beider Elemente, in ihrer vollkommenen Verſchlingung.

Was aber nun das Merkwürdigſte iſt: dennoch bedingen Zeit und Raum verſchiedene Formprinzipe. Das Gefühl der Zeit gewinnen wir, indem wir uns eine einſeitig gerichtete Bewegung vorſtellen. Das oberſte Prinzip der Zeitgliederung iſt demgemäß die rhythmiſche Bewegtheit, Stoßkraft, Handlung. Die Urform des Raumerlebniſſes iſt dagegen die gleichmäßige Ausſtrahlung von einem Mittelpunkt, das oberſte Formungsprinzip alſo Zentraliſation, Kulmination, Symmetrie. In der Zeitvorſtellung ſehen wir uns inmitten eines einſeitig gerichteten Ablaufes: Vergangenheit – Zukunft:

————————————→

Den Raum denken wir uns gleichmäßig von einem Mittelpunkte ausſtrahlend:

←——————   ——————→

Und dennoch ſind auch dieſe Formprinzipe im tiefſten Grunde wieder nicht ſtreng voneinender zu ſcheiden. Die Zeitvorſtellung iſt wohl einſeitig gerichtet, aber wenn wir uns fragen, nach welcher Richtung ſie fließt, dann geraten wir wieder ins Unklare: die Zeit rollt zurück, ewig hinter uns in die Vergangenheit, was eben noch vor uns lag. Wir aber leben vor, in die Zukunft, ewig entſchwebend dem, was wir eben noch erwarten mußten. Die Durchdringung dieſer beiden entgegengeſetzten Richtungen iſt das, was wir Gegenwart nennen. In ihr halten die Bewegungen einander das Gleichgewicht, die Zeit wird zum Raum.

Das tief Geheimnisvolle dieſes Vorganges läßt ſich dem Begreifen überhaupt nur dadurch näher bringen, daß man Zeit und Raum beide nur als verſchiedene Erlebnisweiſen einer und derſelben Subſtanz auffaßt. Dieſe Subſtanz als ſolche, das göttliche Sein, die Weltſeele iſt metaphyſiſch, kann ſelbſt nie Wirklichkeit werden, obwohl ſie das eigentlich Wirkliche an aller Erſcheinung iſt. Die Erſcheinungsformen wieder, die

uns diese Substanz in verschiedenen Brechungen spiegeln, können nie etwas Ganzes, Vollrundes werden, da sie doch eben nur einseitige Brechungen bieten. Sie bedingen einander, trotzdem sie einander widersprechen. In der gegenseitigen Bedingtheit gerade dessen, was dem Augenschein als gegensätzlich erscheint, erleben wir die Einheit, die Ganzheit dessen, was hinter allem Augenschein wahrhaft besteht. „Erleben" sage ich, denn nur im eigensten Erlebnis der schöpferischen Kraft in uns, der eigenen Seele, können wir die metaphysische Kraft im All, die Weltseele erfassen. Je stärker die Gegensätze einander durchdringen, umso eindringlicher werden wir auf dies Jenseitige hingewiesen. Die Kunst aber gibt ihre Durchdringung in solcher Konzentration und Losgelöstheit, daß sie das Erlebnis des Metaphysischen schon fast unmittelbar spiegelt und wachruft. Und am reinsten, am unmittelbarsten werden diese Kraft wieder jene Künste besitzen, deren Losgelöstheit und Konzentration am größten ist.

Damit erklärt sich nun erst wirklich die innere nahe Verwandtschaft von Baukunst und Musik. Denn an sich wäre mit der Erkenntnis, daß Raum und Zeit einander ebenso bedingen wie sie einander widersprechen, noch nichts für unsere Frage gewonnen. Da alle Künste in Raum oder Zeit sich abspielen, könnte die Bezugsetzung dieser Anschauungsformen nur besagen, daß für alle Künste die grundlegenden Formelemente gemeinsam sein müssen, – eine Tatsache, von der man sich leicht überzeugen kann, wenn man sich vor Augen hält, welche Rolle Kulmination einerseits und Eurhythmie andererseits in allen Künsten innehaben. Man könnte ferner begreifen, daß die eigentlichen Raumkünste, Malerei, Plastik und Architektur zu den Zeitkünsten Musik und Dichtung in einem eigenartigen Spiegelungsverhältnisse stehen: während dort die Raumform der Kulmination als primäre Gegebenheit sich mit der Zeitform der Bewegung schneidet, erleben wir hier in gerader Umkehrung die Verfertigung der bewegten Zeitform zur Raumform. Das Bild, die Plastik, die Architektur erzielt künstlerische Wirkung, indem die Raumgegebenheit im Fluß der Zeitlichkeit erfaßt wird. Musik und Dichtwerk hingegen gelangen zum gleichen Erfolge, indem umgekehrt der zeitliche Ablauf zu raumhafter Geschlossenheit kristallisiert.

Nun aber scheiden sich innerhalb jeder Gruppe wieder die materialen von den rein formalen Künsten ab. Es scheiden sich jene Künste, deren Wirkung sich ganz und rein auf dies Geheimnis der Aufhebung des Gegensatzes einstellt, die in höchster Losgelöstheit und Konzentration Zeit und Raum durchdringen lassen: das ist die Architektur einerseits, die Musik andererseits. Ihnen treten gegenüber jene Künste, die dies

Wunder im Kleide vollkommener irdischer Stofflichkeit erleben lassen, Malerei und Plastik einerseits, – indem sie das Gegenständliche der Erscheinung festhalten und im Durchdringen der Gegensätze zur Idee verklären, – die Dichtung andererseits, – indem sie das begriffliche, kausale Geschehen festhält und zum sinnvollen Erlebnis steigert. Diese Scheidung entspricht ganz besonderen Begabungen und Charaktereinstellungen. Es ist eine gewaltige Tat, die ganze Schwere des irdischen Daseins auf sich zu nehmen und zu verklären. Es ist eine nicht geringere Tat, sich über dies Irdische kühn hinwegzuheben und unmittelbar das Göttliche selbst ahnen zu lassen! –

Und nun noch zwei Beispiele, die alles bisher Besprochene knapp zusammenfassen mögen. Zunächst eine musikalische Frage.

Wir hören eine Beethoven- oder Bruckner-Symphonie. In welcher Weise gewinnt diese Symphonie Wirklichkeit? Wann und wo existiert sie? Der reale Klang besteht doch stets nur einen Augenblick und versinkt dann ins Nichts. Das Orchester? Die Partitur? Sind das nicht durchaus eitle Dinge? – Es gibt nur eine Antwort: die Symphonie existiert einzig im Geiste dessen, der sie hört. Indem er sie hört, baut sie sich vor ihm auf im wörtlichen Sinne, wie ein Bauwerk sich aufbaut. Das zeitlich Erlebte fixiert sich als Raumvorstellung und am Ende steht das Werk als ein einheitlicher, gewaltiger Bau in uns. Erst wenn der letzte Ton verklingt, ist es ein Ganzes, erst wenn es in der Wirklichkeit nicht mehr besteht, besteht es wirklich. Das ist der eigenartigste Zauber der Musik, ihr höchster Adel, daß sie tatsächlich Raum und Zeit vollkommen verwechselt und beide in eine rein geistige, metaphysische Wesenheit auflöst.

Und nun die Gegenfrage in der Baukunst. Wenn wir etwa vor dem Kölner Münster oder der Wiener Stephanskirche stehen und wir fragen: „wo existiert dieser Dom?” So wird wohl jeder auf das getürmte Steinwerk zeigen und lächelnd erwidern: „Hier”! Und doch ist die Frage nicht so lächerlich. Gewiß, hier steht der Bau. Aber ist das Kunstwerk in dieser Existenz vollendet? Kann ich hingehen und es unmittelbar fassen? Entschwindet es mir nicht in jedem Augenblick? Schon dies eigenartige Gegenspiel von Innen und Außen! Wenn ich außen stehe, bleibt mir das Innre verborgen, und wenn ich ins Innere trete, entschwindet das Außen. Blicke ich nach aufwärts, kann ich das Fundament nicht begreifen, wende ich mich dem Altare zu, dann verliere ich das Schiff aus den Augen. Ohne Zweifel, der wahre architektonische Gehalt, der Raum, auch er ist real, ist wirklich nur in unserem Geiste und – was das Wichtigste ist, – je stärker wir ihn erleben, umso mehr werden wir ihn zugleich ins Zeitliche auf-

löſen, in Bewegung umſetzen, bis zuletzt nichts mehr tote Maſſe iſt, alles vergeiſtigt ſich zu einem überräumlichen, überzeitlichen Erlebnis.

Die beiden formalen, ungegenſtändlichen Künſte Muſik und Architektur verhalten ſich alſo zueinander als Gegenſtücke: jede ſtrebt dahin, woher die andere kommt; wo der Urquell der einen, dort iſt das Entwicklungsziel der andern. Und da bei ihnen ſtoffliche Formungsgrundlagen eine verhältnismäßig geringe Rolle ſpielen, erſtreckt ſich ihre Verwandtſchaft nicht etwa nur auf die äußeren Umriſſe des Geſamterlebniſſes, ſie iſt eine ſtreng organiſche und reicht bis in die feinſten Moleküle der muſikaliſchen und architektoniſchen Form. Schon im kleinſten Formbeſtandteil ſpielt ſich das Ineinanderwirken räumlicher und zeitlicher Formelemente ab, ja wer dieſe geheimnisvolle Verſchlingung und Ausgewogenheit noch nicht verſpürt hat, der iſt in den eigentlichſten Reiz dieſer Formfragen noch gar nicht eingedrungen.

Was ſind alle Formvorſchriften der Muſik anderes, als ſtete Symmetrieſetzungen, räumliche Verfeſtigungen, die doch alle wieder nur dazu da ſind, lebendig umſpielt zu werden. Schon der Begriff des Rhythmus beruht auf einer geſetzmäßigen Wiederkehr dynamiſcher Schwerpunkte, auf einer Symmetrie in der Bewegung, die ſich im Achttakt ſogar zu räumlicher Geſchloſſenheit zuſammenfaſſen läßt. Noch weſenhafter iſt das ſymmetriſche Element, das den harmoniſchen Geſetzen innewohnt. Beſonders die klaſſiſche Muſik hat durch ihre Harmoniebewegungen abgerundete Perioden, Raumeinheiten von großer Deutlichkeit geſchaffen, die dann im Satzbau wie architektoniſche Maſſen nach den Grundſätzen der Symmetrie und Kulmination aufgeſchichtet werden. Man beachte einmal wie in der Rondoform und noch weit geiſtvoller in der Sonatenform das ſymmetriſch-räumliche Prinzip und das Prinzip zeitlich fortſchreitender Bewegung ineinander verſchlungen iſt:

——→ ←——
Rondo: A B A C A B A
——————→

Sonate: A B C Durchführung A B C Coda
——→ ——→

Oder man führe ſich vor Augen, wie in der Variation, in der Fuge die zeitliche Entwicklung ſich in räumlich und inhaltlich entſprechenden Abſtänden vollzieht:

A A_1 A_2 A_3 usw.

Was in diesen Formen den Gesetzen der Symmetrie und Kulmination entspringt, steht in engster Beziehung zu architektonischen Formen, nur die grundsätzlich und notwendig einseitig gerichtete Erlebnisform ist wesenhaft musikalisch.

Umgekehrt wieder läßt sich in den architektonischen Formgesetzen der Anteil der Bewegung und des zeitlichen Flusses nachweisen. Nehmen wir etwa die Raumidee eines christlichen Gotteshauses: die rhythmische Bewegung der Joche zum Altare hin ist durchaus musikalisch. Ja wenn es sich um verwickeltere Raumgliederungen handelt, können wir geradezu von einem symphonischen Satzbau sprechen: Wenn etwa auf das Erlebnis einer mächtig-düsteren Turmhalle die rasche Bewegung des Schiffes folgt, dann nach dem lichten Intermezzo des Querschiffes endlich die feierliche Verklärung des Altarraumes. Jeder Grundriß, soferne in ihm Entwicklung ist, läßt sich ohne weiteres in ein musikalisches Geschehen übersetzen. Aber auch die Aufwärtsbewegung des Raumes ist wesenhaft musikalisch: besonders wenn er sich nach obenhin lichtet und lockert, dann fühlen wir fast die tönenden Fluten, die sich höher und höher auftürmen. Denn jede Steigerung ist ihrer Idee nach zunächst musikalisch.

Eine streng sachliche Untersuchung dieser wechselweisen Beziehungen würde sehr weit führen. So mag denn diese knappste Andeutung genügen. Nur eine Frage tut sich noch auf, eine Frage freilich von allergrößter Bedeutung, gerade auch für das Schicksal der neueren Musik: wenn die Entwicklungsrichtung sowohl der Musik wie der Architektur sich gleichsam durchkreuzt, würde das nicht besagen, daß jede der beiden Künste dann am vollkommensten sei, wenn sie ihren Gegenpol am kräftigsten erfüllt? Daß die Musik dann am vollendetsten sei, wenn sie die Kunst des Aufbaues aufs Höchste entfaltet, daß die Baukunst dort ihre erhabensten Wirkungen erziele, wo die Raummasse am vollkommensten aufgelöst und verlebendigt ist? Würden dann aber nicht ganze Stilperioden negiert werden müssen? Würde dann nicht die Baukunst etwa des Klassizismus, die unbewegte, klare Räume anstrebte, einfach als Irrweg erklärt werden müssen? Würde es nicht als bloßer Verfall anzusehen sein, wenn die Musik etwa des 19. Jahrhunderts die klassischen Satzformen zersprengte und dafür den Eindruck der leidenschaftlich drängenden Kraft ins Ungeheure steigerte?

Wer den bisherigen Ausführungen zugestimmt hat, kann mit der Antwort nicht zögern. Alles wurde auf der Überzeugung aufgebaut, daß nur in der Durchdringung der Gegensätze die metaphysische Einheit, die jenseits aller Gegensätze wirkt, erlebt werden kann. Aber es muß sich dabei wirklich und wahrhaft um eine Durchdringung

handeln. Eine Musik, die um der architektonischen Klarheit willen ihre Lebendigkeit fahren läßt, ist natürlich schlimmer als eine lebensprühende, aber formlockere? Eine Architektur, die den Raum bis zur Verwirrung zersplittert, darf sich mit einer klaren, ja selbst etwas trockenen Baukunst nicht messen. Daß jede Kunst zunächst danach streben muß, die ihr wesenhafte Daseinsform aufs höchste auszubilden, ist selbstverständlich. Erst von dieser Voraussetzung aus wird es eine Wertsteigerung bedeuten, wenn sie auch den Gegenpol in sich zu steigern versteht.

Und danach vollzieht sich denn auch die Entwicklung der Künste in der Geschichte. Keine Zeit vermag in allen Künsten zugleich das Höchste zu leisten. Das Vollkommene erscheint seinem Wesen nach nur selten. In Zeiten der Vorbereitung und des Ringens wird jede Kunst vor allem das auszubilden und zu steigern suchen, was ihr eigentümlich ist: die Baukunst Räumlichkeit und Geschlossenheit (Frühgotik, Frührenaissance), die Musik die lebendige, drängende Kraft. In Zeiten des Verfalls (wenigstens der betreffenden Kunstart) wird sich dagegen gerade die Beherrschung des Gegenpoles ins Leere weiter auswirken, während die eigentlich innere Kraft versiegt.

Doch wo sehen wir in der Weltgeschichte einen wahren und völligen Verfall? Während das Äußere immer mehr abstirbt, beginnt der Kern schon wieder Säfte zu neuer Gestaltung zu sammeln. So vollzieht sich meist beides in einem, ja mag sich sogar noch lange Zeit gegenseitig befehden, vermischen und befruchten, bis das Neue einst strahlend und kräftig siegt.

Max Freyhan (Berlin)

VOM NEUEN DRAMA IM GEISTE DER MUSIK

Man spricht von einem neuen Naturalismus, in der Dichtung wie in der bildenden Kunst. In Paris hat sich eine literarische Gruppe der Idee des Über-Realismus verschworen. So weit solche Tendenzen eine weitere Strecke auf dem Wege der jungen künstlerischen Bewegungen bedeuten sollen, werden sie nur dann fruchtbare Entwicklungen fördern, wenn das Erbgut des Expressionismus von ihnen nicht als vertan und gewesen betrachtet, sondern vielmehr aufgenommen und in andersartige Formwelten nach dem Gesetze der Kontinuität übergeleitet wird. Das aber bleibt in jedem Falle von entscheidender Beachtlichkeit: ein Kreislauf scheint sich zu vollziehen. Sind die Blicke wieder eingestellt auf einen Naturalismus, so kehrt man – gewiß auf einer höheren Ebene des spiralen Anstiegs – dorthin wieder zurück, von wo man in abwehrender, polemischer, antithetischer Haltung ausgegangen war. Wesentlichste Bezüge der neueren Dramatik, und von ihr allein ist hier zu reden, erschließen sich in ihrem Eigensten, wenn man sie zu begreifen sucht aus ihrer Gegensätzlichkeit gegen naturalistische Kunst. Die Erscheinungen der jungen dramatischen Literatur sind, wenn auch damit nicht ihre Ganzheit bloßgelegt wird, doch am aufschlußreichsten zu fassen als Reaktionen, Energien gegen den Naturalismus, psychologistischen Realismus der achtziger und neunziger Jahre. Freilich: schon die neue Romantik eines Hofmansthal, eines Maeterlinck war Gegenwirkung des frühen Hauptmannschen, des Ibsenschen Dramas. Allein diese wiedergeborene Romantik begnügte sich, aus der Wirklichkeit in den Klang, aus dem Alltag in den Duft, die Farbe, die Sinnlichkeit der Melodie zu fliehen – erst der Expressionismus aber gab einer prinzipiell gewandelten Weltschau die künstlerische Struktur.

Rudolf Pannwitz hat seine Tragödien, die er zudem sehr bedeutsam „Dionysische Tragödien" nennt, dem Gedächtnis Friedrich Nietzsches geweiht, als „dem Schöpfer unseres neuen Lebens, als einer ganzen Jugend verspätete Antwort und Dankbarkeit für die Tat." Nietzsche steht an der Pforte des neuen Dramas: weil seine „Geburt der Tragödie" dem antiken Drama gegenüber denselben Standort einnimmt, von dem aus das Geschlecht der jungen Dramatiker sein künstlerisches Wesen zu verwirklichen trachtete. Es darf ganz dahin gestellt bleiben, wieweit Nietzsches umwälzendes Jugendwerk der Kritik der klassischen Philologie haltbar erscheint – fruchtbar ist es geworden in einem evidentesten Sinne, und: „das Fruchtbare", nach Goethes Wort, „allein ist wahr."

Der entſcheidende Anſatzpunkt, ſo betrachtet, iſt in Nietzſches „Geburt der Tragödie" die gegneriſche Haltung gegen Euripides und den ſokratiſchen Menſchen. Euripides, Sokrates: das iſt der Einbruch des von Logismen, vom Geſetz der Kauſalität durchherrſchten naturaliſtiſchen Dramas in die mythiſche Welt der aeschyleiſchen Tragödie, iſt die Vernichtung des Chors, aus dem dieſe geboren ward, iſt die Vertreibung der Muſik aus dem Tempel des Dionyſos. Der euripideiſche Held iſt Charakterſtudie, geformt nach dem Prinzip von Grund und Gegengrund, iſt Dokument pſychologiſchen Raffinements und ſo nicht mehr umwittert von Wunder und Geheimnis. Sokrates, dieſe „Superfötation" der logiſchen Natur, und mit ihm Euripides, entthronen den Dionyſos und ſo den Apollon. Dieſes Dionyſiſche aber, das hier zu Grunde ging, war in Nietzſches Schau der Geiſt der Muſik, das Unbildneriſche, die Spiegelung des Ur-Einen, das Eins-Sein mit dem Mythos. An die Stelle des dionyſiſch-apolliniſchen Dramas eines Aiſchylos trat im Zeichen des Sokrates und des Euripides, wie Nietzſche es ſieht, das bürgerliche Schauſpiel. Nietzſche ſelber wollte in ſeiner „Geburt der Tragödie" nicht bloß klaſſiſcher Philolog ſein. Was die Antike ihn lehrte, wollte er als lebendige Kunde tragen in ſeine Zeit: dem Genius Richard Wagners widmet er ſein Werk.

So darf man gerade im Sinne Nietzſches dieſe Gegenſätze: dionyſiſches Drama, bürgerliches Schauſpiel, Drama aus dem Geiſte der Muſik und Drama des logiſchen, pſychologiſchen Aufbaus als ganz lebendige Gegenſätze begreifen. Es ſind die Gegenſätze, die ſich ſpannen zwiſchen der bürgerlichen Dramatik, etwa eines Ibſen, und dem Willen einer neuen Generation, dem man mit der Bezeichnung Expreſſionismus das leitende Kennwort gab. Dieſes junge Drama will, wie ſich zeigen wird, begriffen ſein als dionyſiſches Drama in Nietzſches Sinn, und das eben heißt: als Drama aus dem Geiſte der Muſik. Aus dem G e i ſ t e der Muſik – hier eröffnet ſich ein Bereich mit mancherlei Stufungen. Muſikaliſches kann bloße Sinnfälligkeit bleiben, ſich mit Klanglichem, Reiz-Senſationellem begnügen (davon hatte ſchon die neue Romantik). Höher hinauf ſteigt es dann in die Sphären der weſentlichen Strukturen, bis ſchließlich das Dionyſiſche als die Formwerdung magiſcher Weltſchau ſich als Abſolutes zu verwirklichen ſucht.

In ſolcher Hierarchie der Stufungen dionyſiſcher Kunſt bietet ſich als das Nächſte die Verwendung des C h o r s. Aus dem Chore, als der dionyſiſchen Welt gegenüber dem apolliniſchen Dialog, war die antike Tragödie nach Nietzſche geboren. Wie

Schiller in der Vorrede zur „Braut von Messina" ausführt, ist der Chor der Griechen – und Nietzsche greift diese Schillerschen Worte auf – Mittel der Abwehr gegen jeglichen Naturalismus, Mittel der Aufhöhung, Höherlagerung des Niveaus. Erinnert man sich zugleich, daß – will Nietzsche ein dionysisches Gefühl bezeichnen – er auf Schillers Hymnus „An die Freude", diese liebende Umfassung einer ganzen Welt, uns verweist, so erscheint es nur als eine notwendige Konsequenz, wenn das Geschlecht der jungen Dramatiker den Chor in das Drama einbezog. „Der Mensch ist gut", hatte man gerufen, der Bruder sollte den Bruder liebend an sich schließen: so mußte der Chor wieder seinen Einzug in das Drama halten. In den „Dionysischen Tragödien" von Rudolf Pannwitz geschieht dies, etwa in „Der Befreiung des Oidipus", gleichsam unter dem Motto: „antiker Form sich nähernd". Hierbei wird der Chor in Halbchöre geteilt. Hierbei wird aber auch der Chor aus einem Instrument der Betrachtung des Vergangenen, des Kommenden zum lebendigen Mitspieler und Förderer der Aktion: die Erkennung des Oidipus auf Kolonos geschieht in Wechselrede mit dem Chor und klingt in dessen Rufe aus.

Eine ganz andere Bedeutung ist dem Chor bei Georg Kaiser, in den beiden Teilen von „Gas", zuzumessen. In diesem Werke, in dem das Phänomen der Masse in die Mitte der bewegenden Aktion gestellt ist, wird eben diese Masse chorisch gefaßt. In verschiedenen Funktionen gleichsam verwirklicht sich im Chorischen Sinn, Triebgewalt, Erlösungssehnsucht der zur Masse verdichteten Menschheit. Tritt als Choreut das Mädchen, die Mutter, die Frau, der Arbeiter, Greis und Greisin vor die Reihen der Vielen, so fangen diese andern das Wort auf, um das der Choreut seine Visionen, sei es von einem entgötterten, sei es von einem erlösten Leben, geschichtet hat. Spricht das Mädchen vom Bruder, so rufen die andern dies Wort „Bruder" zurück. Klagt die Mutter um den Sohn, so gellt auch der Klageruf der lauschenden Frauen: „Mein Sohn ist es!" So werden die chorischen Gewichte gesammelt in Rufe, die sich gruppieren um die Worte: „Mann, Bruder, Sohn, Morgen, Mittag, Abend". Der Chor spinnt hier eine Melodie fort, die der Choreut ihm angeschlagen. Chor und Choreut vereinen sich zu Klaglied oder erlöstem Schrei. Der Chor hat im letzten Ende hier l y r i s c h e Funktion. Doch ist die Masse in Kaisers „Gas", weil sie eben ganz als Masse begriffen ist, zugleich Gegen-Satz gegen die Individualität, die führende Hauptgestalt, also den Milliardärarbeiter oder – in der für Kaisers dramatische Form so wesentlichen Entsprechung – den Großingenieur. Und nun ergibt sich zwischen diesen Choreuten und

dem Chor eine Beziehung der Spannung. Ruf und Gegenruf erwachſen in dramatiſcher Energetik. Auch hier formen ſich die Reden und Gegenreden um Worte, Klänge, die hingeſchleudert, zurückgeſchleudert werden. Auch hier fühlt man noch, weil aus dem Bereich des lyriſchen Chors Melodien aufgenommen werden, den hymniſchen Unterſtrom. Doch verändern dieſe lyriſchen Elemente ihr Weſen und ſtürzen in Energetik, Antithetik aus.

Noch einer dritten Verwendung des Chors im Bereiche der neuen Dramatik bleibt zu gedenken. Ohne daß der Chor, wie bei Rudolf Pannwitz, antiker Form angenähert wird, ſtellt er ſich doch dem Chor der attiſchen Tragödie in weſensverwandter Abſicht an die Seite. Der Chor erwächſt aus dionyſiſchem Gefühl, iſt Klangwerdung des Rauſches, der Ekſtaſe und ſteht ſo im Zeichen des Dionysos. In Bronnens „Geburt der Jugend", in dem „Inkarnation" bezeichneten Schluß ſtrebt das Choriſche auf Einſtrömen ins Eine, in pantheiſtiſches Gott-Umfaſſen hin. In Alfred Bruſts „Der Tag des Zorns" braucht man nur die choriſchen Teile zuſammenzuſtellen: dieſe Rufe, die nach Chriſtus verlangen, das Wunder heiſchen, zum Kampf der Wunder aufrufen wollen, um die magiſche Funktion dieſer Chöre ſich zu beſtätigen.

Ein Drama, das im Geiſte der Muſik geſchaffen wird, hat die für die Struktur des Muſikaliſchen weſentlichen Momente in ſich zu enthalten und zu verwirklichen. Das Choriſche bot ſich als ſinnfälligſte Erſcheinungsform des Dionyſiſchen zunächſt an. Ein Drama im Geiſte der Muſik ſoll aber ins Innere des Phänomens Muſik vordringen und in dieſen zentralen Bereichen ſich realiſieren. Spricht Nietzſche von dieſen innerſt bewegenden Elementen der Muſik, der dionyſiſchen Muſik, ſo fallen die Worte: Rhythmus, Gewalt des Tones, einheitlicher Strom des Melos und – ſelbſtverſtändlich – Harmonie. Hier, in dieſe Bezirke des Rhythmiſchen, Dynamiſchen, der Muſikalität als Sphäre iſt vorzutaſten, wenn Feſtſtellungen über den Geiſt der Muſik im neuen Drama die Aufgabe ſind.

Wie dieſes junge Drama dem Rhythmiſchen verpflichtet iſt, ergibt ſchon jenes hetzende, nun ſelbſt ſchon zu Tode gehetzte Wort „Tempo", das die Struktur vieler dieſer Dramen beherrſcht. Die jagenden Dialoge, die flüchtigen Bildfolgen, die Jähheit und Unvermitteltheit, von Wedekind her angebahnt, erſcheint als ſolch ſpezifiſch rhythmiſcher Faktor, und es iſt kein Zufall, wenn ſowohl in Kaiſers „Nebeneinander" wie in Brechts „Trommeln in der Nacht" jenes Wort „Tempo" aus den Dialogen aufziſcht. Hierbei gibt es noch verſchiedene Grade des Tempos innerhalb der Teile eines Stücks:

in Kaisers „Nebeneinander" ſtehen die Szenen in der Schleuſe unter einer ganz anderen Tempobezeichnung als die Geſchehniſſe im Kaſino, als die Dialoge der Hochſtapler und Bankerotteure, und dieſe wieder in einem ganz andern Zeitmaß als die viſionären Reden des Pfandleihers an ſeine Tochter. Das neue Drama hat denn überhaupt einen Überfluß an konkretiſierten Tempi, an Zeitmaßen beſtimmter Formung. Brechts Dramatik, reich an eingefügten Balladen, iſt in ihrem innerſten Weſen balladesk, empfangen aus dem Rhythmus der Ballade. Bei Brecht, in „Trommeln in der Nacht", bei Kaiser in „Nebeneinander" konkretiſieren die Tempi ſich zu Tanzmuſiken, zur Marseillaise, zum Schritt ſtampfender Revolutionäre, zum Trommelwirbel, zu Muſikſtücken, die vom Grammophon, vom Orcheſtrion in die Szene ſchmettern. Es gehört hierher, wenn in Bronnens „Anarchie in Sillian" der Elektrotechniker in ſtampfenden Tanzſchritt übergeht oder wenn bei Barlach im „Armen Vetter" der Chor der Vielzuvielen ſich zum Marſche formiert. Der Rhythmik gehört es zu, daß die neue Dramatik eine ſehr vielfältige Verwendung der Pauſe kennt. Georg Kaisers „Gas" beweiſt, welche Bedeutung der Dichter dieſen Zäſuren beizumeſſen liebt. Kaiser nutzt in „Gas" die Stille, die Pauſe, um die Szene in Teile zu zerlegen: auf eine Folge beſtimmter Vorgänge – ſei es von Rufen, ſei es von techniſchen Meldungen – folgt die Pauſe und hat ſo architektoniſch-gliedernde Funktion. Oder: die Rede einer Hauptgeſtalt, des Milliardärſohns, des Milliardärarbeiters baut ſich auf zwiſchen ſolchen Einſchnitten von Pauſen, ſodaß die Pauſe energetiſche Funktion hat, weil ſie auf den Widerhall hinſpannt, den die Rede findet. Die Pauſe, dynamiſch wirkend, verbindet ſich bei Kaiser ferner der Dynamik des Raums, wenn – im zweiten Teile von „Gas" – während der hinſpannenden Pauſe der Milliardärarbeiter auf die Tribüne ſteigt. Die Pauſen werden endlich gegeneinander dynamiſch geſtuft: Georg Kaiser gibt die Regieanweiſung „Stille" und gleich danach die weitere: „Totenſtille", will alſo Intenſitätsgrade der Pauſe ausgedrückt ſehen. An den Pauſen kann man Dichtertypen ableſen, vergleicht man eine Kaiserſche mit einer Brechtſchen Pauſe. Kaisers Pauſen ſind gliedernd oder Spannungselemente, bei Brecht in „Trommeln in der Nacht" iſt es, als wüchſe in einer ſolchen Pauſe Magiſch-Undeutbares aus dem Boden auf.

Wenn darauf hingewieſen werden konnte, daß das Wort „Tempo" in der neuen Dramatik eine allerdings ſchon in dieſer Form abgegriffene Bedeutung hat, ſo liegt doch ein tieferer Sachverhalt zu Grunde, der dem jungen Geſchlechte der Dramatiker dieſen Ruf „Tempo!" gleichſam als einen Befehl aufzwang. Es deutet ſich hier – freilich

nicht in endgültigster Fassung – das dynamische Urerlebnis an, das eine Reihe dieser Dramatiker an Welt und Leben erfahren hat. Georg Kaiser, Arnolt Bronnen sind, auf ihre innerste Geisteshaltung einmal angesehen, Dynamiker. Gesellschaft ist für Kaiser kein Problem, sondern ein Kräfteprozeß. Der Zufall, von Kaiser immer wieder in sein dramatisches Werk als Ausgangspunkt gestellt, ist dynamischer Anstoß, Einbruch metaphysischer Gewalten in menschliche Existenz. Bronnen dichtet vom Gegeneinander von Vater und Sohn, von Mann und Weib – aber ihm gilt hier keine logistische Aufrollung problemhafter Setzungen und Folgen, vielmehr schlagen die Instinkte in sein dramatisches Werk und setzen es in Flammen. Sehr bedeutsam scheidet Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie" das Dionysische von dem apollinischen Dialog dadurch, daß er sagt: in dem apollinischen Bereiche der antiken Tragödie rede Dionysus nicht mehr durch Kräfte, sondern als epischer Held, fast mit der Sprache Homers. Kräfte sind so für Nietzsche Wesens- und Ausdruckszeichen des dionysischen Gotts und einer Kunst, geboren aus dem Geiste des Dionysischen, also der Musik.

Diesem Geiste verpflichtet ist das neuere Drama, da man eine ganze Gruppe seiner Erscheinungen im Dynamischen lokalisieren darf. Auch hier wieder ergibt sich eine Hierarchie der dynamischen Werte, eine Stufung vom bloß Sinnfälligen bis hinauf zum Konstruktiven. In das Gebiet des lediglich Sensuellen gehören die im modernen Drama gern verwendeten Mittel der Geräusche, der Hineinprojizierung einer technischen Welt mit Hilfe gleichsam mitagierender technischer Apparate. Dynamik, physikalisch gefaßt, ist es, wenn in Bronnens „Anarchie in Sillian" das ganze Stück durchdröhnt wird vom Stampfen der Dynamos, durchsurrt vom Zucken der Telephone, durchheult von den Signalen der Automobile. Schon mehr ins Innere des Dynamischen führt das Crescendo und Decrescendo von Stimmen, wie es Kaiser in „Gas" und in „Gilles und Jeanne" als dynamische Strömung verwendet. Wieder ein Schritt weiter, und der Begriff der Spannung, von jeher dem Drama als Formbesitz zu eigen, wird auch im jüngsten Drama evident. Hierbei muß man sich klar darüber sein, daß Spannung zwar ein Mittel, doch im künstlerischen Sinne nicht eines der wesenhaftesten des dramatischen Schaffens ist: es ist noch ein technisches Mittel. Aber bei Bronnen, Kaiser tritt dieses Mittel der Spannung mit anderen in Verbindung und wirkt mit zum dynamischen Gesamtaspekt. In Bronnens „Anarchie in Sillian" wird mal gefragt: „Wissen Sie nicht, was Spannungen sind?" Bronnen weiß es, und bis zum Schlusse hält er in seiner „Anarchie" den Zuschauer in Atem, der nicht weiß, wohin die Entladungen geschehen

werden. Kaiser, schon in „David und Goliath", übt das Mittel der Spannung und ist in jedem seiner andern Werke zumindest, wenn man ihm schon alles andere bestreiten wollte, immer interessierend, immer die Anteilnahme anspannend, weil immer spannend. Spannung aber vertieft sich im neuen Drama, und hiermit erst wird es im Eigentlichsten dynamisches Drama, zur Dynamik des Seelischen. Kaisers in knappestem Wurf und Gegenwurf ausstoßende Dialoge, diese Sätze, die noch mitten in ihrem Lauf, vom Satz des Partners jäh durchschnitten, dann erst wieder aufgenommen und zu Ende gebracht werden, diese zu Wort-Spitzen sich aufgipfelnden Gesprächsmassive Kaiserscher Dramatik sind Sprache, Ausdruck gewordene Dynamik dynamischer Menschen. Was bei Kaiser scharf belichtete Antithetik wird, bleibt bei Bronnen dumpfes Wühlen, Aufbegehren der Instinkte, des Sohns-Instinktes gegen den Vater im „Vatermord", der Mann-Instinkte gegen das Weib in der „Anarchie". Wo Kaiser formuliert, prägt, fixiert: stammelt, stößt der Bronnensche Mensch hervor. Gegensätze von Menschen sind in einem Drama dieser Art nicht Darlegungen von Gründen und Gegengründen, sondern Messungen zweier Kräftebereiche. Vater und Sohn, Mann und Weib bei Bronnen sind jeder logischen, logisch faßbaren Aufrollung des Widerspruches unendlich fern: Kräfte, heraufgezerrt und entblößt, stehen gegeneinander. Bei Kaiser wird menschlicher Gegen-Satz zum Gegen-Wort. Aber, etwa in den beiden Teilen von „Gas", in den Dialogen zwischen dem Ingenieur und dem Milliardärsohn und – in der Kaiserschen Entsprechung – in den Dialogen zwischen dem Großingenieur und der Blaufigur, der Gelbfigur und dem Milliardärarbeiter sammeln sich die antithetischen Elemente in Worten, die Klangsymbole und damit musikalische Werte sind: „Kommt aus der Halle" ruft der Milliardärsohn – „Steht in der Halle!" ist der Gegenruf des Ingenieurs. Hier der Ruf: „Gründet das Reich!", dort der Gegenruf „Zündet das Giftgas!". Diese Dialoge der Gegensatzpaare sind im Grunde auf Klang gestellte Stichomythien. Wie denn auch die eigentliche Stichomythie, in der knappesten Form gegeneinander gesetzter Einzeiler, bei Kaiser im ersten Teil von „Gas" zwischen Ingenieur und Milliardärsohn dialogischdynamische Verwendung findet. Dynamiker wie Georg Kaiser und Bronnen lassen sich aber am sprachlichen Ausdruck noch nicht genügen: auch der Raum wird ihnen dienstbar als ein die Kräfte des Geschehens Umspannendes und selber von Energien Gespanntes, Durchwaltetes. Immer wieder nutzt Kaiser das Oben und Unten des Bühnenraums, das Verhältnis von Vordergrund und Tiefe, und wenn in Bronnens „Anarchie" die Kräfte zur Explosion drängen, dann geschieht ein Jagen durch den Raum.

Nur ein Dramatikergeschlecht, das so dem Dynamischen als einer musikalischen Urform verpflichtet ist, konnte so sehnsüchtig den Drang nach Ent-Spannung in sich fühlen. Daher Kaisers Spiel noch mit der Form in „Kolportage", daher überhaupt diese Tendenz der neuen Dramatiker zur Komödie, zur Entspannung gewichtigen Widerspruchs wie in Angermayers „Komödie um Rosa", dieses Verführtsein zu Spiel und Tanz wie in Kaisers „Europa", dieses Sich-Vergnügen an der Form der überraschenden Abbiegung und Umbiegung.

In den „Dionysischen Tragödien" von Pannwitz weissagt der König Theseus: „die Musik wird mächtiger werden denn das Wort." Drama aus dem Geiste der Musik ist in der Tat Ent-Logisierung des Wortes, des Logos. Das Wort, nicht mehr Vehikel des Begriffs, sondern musikalischer Klang, und als solcher sogar konstruktiv, ist eines der Wahrzeichen neuer Dramatik. So braucht Kaiser das Wort als Klangwerdung realistischer Komplexe, wenn etwa die Unternehmer im ersten Teile von „Gas" ihre Dialoge gruppieren um Worte wie: Protokoll, Sitzung, Gas, Technik der Welt. Oder: Kaiser nutzt den Wortklang als Spannungsfaktor, oder er läßt das Wort kantilenenartig ausschwingen wie in den lyrischen Stellen von „Gilles und Jeanne". Brecht, in „Trommeln in der Nacht", schafft magische Atmosphäre aus Klang eines Wortes: „Mond, Afrika, nichts". Selbst die Struktur ganzer Szenen wird auf Klangliches gestellt. Brecht komponiert um dieses Wort „nichts" einen in sich geschlossenen Dialog. Kaiser in „Gas" radiziert die technischen Meldungen auf die Wiederkehr der Worte: Kampfabschnitt, Werk – Bedarfszentrale, Werk. Dieser Klang senkt sich ein und bezeichnet darüber hinaus das Prinzip der Entsprechung in klanglich analog gefügten Szenen. Vom Worte bei Ibsen bis zu diesem Worte des neuen Dramas: es ist der Weg von einem sokratischen zu einem dionysischen Drama. Denn noch bei Kaiser, trotz aller Schärfe der Pointierung, ist das Wort nicht Begriff, sondern Kräfteträger.

Nennt man die Namen Kaiser, Brust, Bronnen, Barlach, so umgrenzen sie alle zusammen auf Grund der Elemente, die aufgezeigt wurden, den Bereich eines Dramas aus dem Geiste der Musik. Kaiser freilich und Bronnen hypertrophieren das Kräfte-Element und legen so die Akzente auf eine Seite. Barlach und Brust in ihren Schöpfungen geben verdichtetes Weltbild: ihre künstlerische Absicht geht auf Magie, auf das Inkommensurable der Totalität, und gerade bei Barlach erwächst aus der Polyphonie der Stimmen, dem bald Erdhaften, dem bald Visionären, dem bald Dynamischen und bald Ekstatischen, die dionysische Schau des Ur-Einen. Jeglicher Rationalismus ist ent-

thront, das Geheimnis wird erfaßt im Alogischen des Seins. Ganz in Schopenhauers und Nietzsches Sinne ist solches Drama gezeugt aus dem Geiste der Musik, weil es gerade dieses sein will: „Abglanz der Idee der Welt."

Gegenüber dieser Dramatikergeneration scheint die Frage ohne letztes Gewicht, wieweit hier Werke entstanden von Dauer und Giltigkeit über den Tag hinaus. Die Richtung, die hier eingeschlagen wurde, der Wille, der sich ausspricht in einer veränderten Schau der Welt, in einem besessenen Kampfe um eine neue Form, bezeichnet die Bedeutung der Situation. Dem theoretischen Menschen, einem Geschlechte, das gewohnt ist, nach Zweck und Grund zu fragen und zu messen, treten hier Dichter entgegen, die wieder den Dionysos und den Geist der Musik, das Wunder und das Geheimnis verkünden. Wie jenen Sokrates der Antike im Gefängnis eine Erscheinung mahnte, so läßt an eine sokratische, rationale Zeit diese Künstlergemeinschaft, dieses Drama im Zeichen des Dionysos, warnend und stachelnd, den Ruf ergehen: „Sokrates, treibe Musik!"

Willy Kurth (Berlin)

MUSIKALISCHE KRÄFTE IN ZEITGENÖSSISCHER MALEREI

Das Erbe Weimars hat schwer auf der Malerei des 19. Jahrhunderts gelastet. Die Einheit der Bildform löste sich in die einzelnen Momente der Darstellung auf. Und es traten auseinander Inhalt und Form. Jener stieg - wenn eine Qualität vorhanden war - zum Superlativ: bedeutsam; dieser zur formalistischen Konstruktion. Da entspannte sich am Ende des Jahrhunderts die literarische Einstellung. Angesichts des französischen Impressionismus enstand Wort und Wert von der „guten Malerei". Diese stellt sich fest auf den Urgrund aller künstlerischen Tätigkeit: der Sinnlichkeit. Die Nähe des Lebens wurde Trumpf; die Ferne jedoch, sein Geheimnis, blasse Skepsis. Wo es nur Nähe gibt, wird zwar gelebt, aber nichts bezwungen; erst die Ferne schafft das Wollen und mit ihm den großen Gegenstand. Es blieb ein Rest. Im Ungestillten wuchs eine geistige Macht und stellte 1906 in Dresden in der Vereinigung von fünf jungen Künstlern, die sich „Brücke" nannte, ihr erstes Organ auf den Plan. Der

Schwerpunkt der Anschauung wird nach innen verlegt. Aus dem seelischen Erleben, sei es Leiden oder Hoffen, steigt ein neues fernes Weltbild auf. Von innen heraus drängen Linien und Farben. An Stelle des Abbildes tritt das Gleichnis. Hier fühlt man sich den bewegenden Kräften des musikalischen Erlebens nahe. Weit zurück lag der illustrative Druck, mit dem die literarische Einstellung die freie Anschauung gepeinigt hatte, hinter sich auch jene zermürbende Relativität von Eindruck und Wahrheit, welcher die neue Sinnlichkeit des Impressionismus verfiel. Mit dem ganzen Frohsinn kindlicher Unbedenklichkeit griff die schöpferische Lust zu den inneren Bildern. In naiver Vorstellung wähnte man sich jetzt der göttlichen Freiheit des musikalischen Schaffens nahe. In der Tat sind die ersten Antriebe des Musikalischen rein sanguinischer Natur gewesen; eine Illusion die mehr künstlerische Kraft und Wirklichkeit schuf, als alle spätere Erkenntnis.

Wenn ich auf diesen Seiten zwischen musikalischen Fachleuten versuche von meinem Fach der Kunstgeschichte aus die Stilprobleme der modernen Musik und Malerei zu parallelisieren, so bitte ich nicht nur den Problemen der bildenden Kunst einen breiteren Raum geben zu dürfen, um meine Übung zu nutzen, sondern auch eingedenk zu sein, daß die Malerei den Vortritt hat in der zeitlichen Entwicklung, daß ihr Expressionismus mit seinen zwanzig Jahren schon das Jünglingsalter hinter sich hat. Überdies möchte sich der Versuch weder in das gefährliche Reich der „Begründungen" mit dem etwas verblaßten Untertitel „auf psychologischer Grundlage" verirren, noch auf das Gebiet spekulativer Ästhetik wagen: aus einem Punkte alles zu begreifen als, vielmehr nur die Parallelität einzelner Stilmomente aufzuzeigen.

Die Bestimmung des Impressionismus war, an der Peripherie zu leben. Die neue Nähe zur Natur ergriff vom Objekt Individualwerte, wie sie einst die Programmmusik einzufangen glaubte. Diesen Äußerungen des Objekts war man wahr und aufrichtig gegenüber durch die höchstmögliche passive rezeptive Impression, durch die kürzeste Formulierung in der Skizze. Die konstitutiven Elemente der Phantasie in der Form der Komposition wurden beargwöhnt. Jener tradionellen Bildeinheit, die unter dem Augenpunkt perspektivisch ausgleichend die Dinge im Raum geordnet hatte, vergleichbar jener abrundenden Harmonik der Musiklehre, war allerdings damit das Ende bereitet. Die plastische Ablösung der schönen Einzelform und ihre kompositionelle Kombination zur Bildform ward aufgegeben wie die Kadenzen und die äußere Harmonik.

Es gibt in dem Amorphismus, wie die Kritik die neue Sinnlichkeit der Form formulierte, anfangs Beziehungen zu der Formensprache des Expressionismus, der sich in Nolde, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff und Pechstein damals in Dresden 1906 gruppierte. Auch ihre Form war nicht die proportionierte. Von einer inneren Harmonie geführt, treten die Teile des Weltbilds hervor. Jenseits des optischen Eindrucks drängt eine ekstatische innere Sensation Gedanken, Motive hervor, denen der Zusammenhang zu fehlen scheint. Wie das alte Harmoniegefühl das Einzelne geschwärzt hatte, so hatte die atmosphärische Einheit der impressionistischen Bildform nicht nur das Einzelding entnervt, sondern auch der Bildform das Rückgrat gebrochen. Man kann die neue fast mit elementarer Wucht vordrängende Form des damaligen Expressionismus nicht verstehen, wenn man sie nicht auf dem Boden des neuen Weltbilds hat fußen sehen. Es kann nicht geleugnet werden, daß der Impressionismus den Menschen vernachlässigte gegenüber der Landschaft. Jetzt drängte alles zum Menschen. Bis zur Brutalität konnte sich in jenen ersten Jahren des Expressionismus die gesteigerte Bejahung des Lebendigen verleiten lassen, besonders in Pechstein, oder eine Vorliebe für das Anormale aufzeigen, in der Meinung, daß nur in der verachteten Naturform die Tiefen der Seele rein geblieben seien (wie bei Heckel). Für diese Steigerung des Lebens und der seelischen Erregung war für den deutschen Expressionismus der Norweger Edward Munch der geistige Vater geworden. Wo eine seelische Qualität vorhanden war, fühlte man aber doch daß hinter der neuen Menschenform eine höhere künstlerische Proportion steckte, die ähnlich, wie in der expressionistischen Musik zu Kakophonie und Orgien der Klänge führte: nämlich der Ausdruck als einzelne Kraft. Einzeln in dem Sinne, daß er von einer allgemeinen Vorstellung, von seinem Objekt sich formte, um dann die Herrschaft über die ganze Bildform zu erstreben. Dadurch entstand in der Malerei wie in der Musik eine primitive Rhythmik, deren Qualität natürlich nur in einfacher, ungeteilter Aktivität sich dokumentieren konnte. Die Glut des künstlerischen Eros warf sich auf das Gegebene, das innerer Natur war, auf die Vision. So steigt die Form immer mehr aus den irrisierenden Reflexen des Subjekts in die Gründe des Objekts. Form wird im höchsten Sinne dekorativ, d. h. symbolisch, nicht illustrativ. Das ist der prinzipielle Unterschied der „Brahmsphantasie" von Klinger und der „Bachkantate" von Kokoschka. Den ekstatischen Sensationen lauerte eine neue Romantik auf. Ich weiß nicht ob, die Musik ihr ähnlich glimpflich entwischt ist, wie die Malerei. Diese hatte in der Architektur, die nach 1910 ihre alte propadeutische Stilkraft sich anschickte wieder zu erringen, einen

kühlen Berater, der den Zweckgedanken nicht verschleiern, wie die „Stilisten" die nur Traditionen paraphrasierten, sondern zur Idee des Objektes erheben wollte. Im Kubismus, der wesentlich eine französische Erscheinung ist, ist die Sehnsucht nach einer immanenten Gesetzmäßigkeit der Objekte in Linie und Fläche; er fand die Eigenform, das Absolute, seine letzte Formulierung. Das schwerere Gefühlsleben der Deutschen hat diese Form nicht angenommen. Eher war man eklektisch gestimmt und hielt wie in der Musik so auch in der Malerei sich an den Rhythmus des gotischen Parallelismus (wie der Schweizer Hodler) oder an der horizontalen Melodik mittelalterlicher Buchmalereien (wie Heckel) oder an die primitive Rhythmik der Bauernmalerei (wie Pechstein).

Alle diese Versuche brachten aber nicht den neuen Inhalt. Ihre Formen, oft artistisch, konnten nicht die Idee des Objekts enthüllen. Subjektive Isolierung und Formalismus trafen sich auf diesen Irrwegen. Stil ist organischer Zusammenhang; Seele und Körper müssen sich zusammenbauen. In dieser Erkenntnis verliert die Tradition ihr kaltes Gesicht. In dem Streben, die Idee des Objektes nachzubauen in den konstitutiven Kräften der Phantasie, findet die Form neue Wertung. Gleich der Musik strebt die Malerei unserer Tage nach einer Klassik. Der Holzschnitt der modernen Graphik, Munch, Kirchner, hat die Klassik der alten Meister erreicht. Das brennende Haus E. L. Kirchners kann man neben die apokalyptischen Reiter Dürers halten. Ob die junge Musik dem etwas entgegenstellen kann? Vielleicht kann ihr der Rat eines der größten Formsucher unter den deutschen Malern des 19. Jahrhunderts Hans v. Marées von Nutzen sein. Im Gegensatz zur Bergpredigt: „Suchet nicht, so werdet ihr finden.

❋

Heft 7/8 sucht die Verknüpfung der Gegenwart mit musikgeschichtlicher Betrachtung. Es enthält neben allgemeinen Studien über neue Aufgaben der Musikwissenschaft und den Gegenwartswert mittelalterlicher Musik u. a. Untersuchungen von **E. Bücken** über Ernst Kurth als Musikästhetiker (mit einem Vorabdruck aus Versen »Bruckner«), **E. Katz** über die Tonarten, **H. H. Jahnn** und **H. Luedtke** über Orgelprobleme.

❋

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN BERLIN-CHARLOTTENBURG 2

Verlag: MELOS-VERLAG G. m. b. H.,
BERLIN-FRIEDENAU
Druck: Buchdruckerei BERTHOLD LEVY
BERLIN C 2

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 • Postscheck-Konto: Berlin 102166 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12. Fernruf: Bismarck 1025 • Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten • Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr | Berlin, am 15. Februar 1925 | Heft 7/8

INHALT:

Guſtav Becking (Erlangen)

DER GEGENWARTSWERT MITTELALTERLICHER MUSIK

Als man vor einigen Jahren noch an den „Geiſt der Gotik" glaubte und in ihm die organiſche Verbindung von Gegenwart und Mittelalter gefunden zu haben meinte, hat man auch in der neuen Muſik die rückwärtigen Beziehungen geſucht, die ſich auf anderen Gebieten ſo fruchtbar erwieſen hatten. Hierbei ſpielte vor allem das Organum eine Rolle, jener vielberedete „Quinten- und Quartengeſang", deſſen hiſtoriſche Originalgeſtalt man zwar nicht recht kannte, von deſſen Weſen man ſich aber eben deshalb phantaſtiſche Vorſtellungen machen konnte. Doch ſelbſt unter der Annahme, es ſei damals irgendwie gelungen, das eigenartige Raumgefühl dieſer frühen nordfranzöſiſchen Kunſtübung zu treffen, wäre noch kein Grund vorhanden, an ein lebendiges Mittelalter in unſerer Muſik zu glauben, denn das Organum der Hucbaldſchen Form hat wohl kaum einen Anſpruch darauf, als Vertreter der eigentlichen Gotik zu gelten. Seine Zeit war früh und ſpät: das zentrale Mittelalter, die große Kunſt des Pariser Kreises, hat ſich mit ſeinem ungegliederten Raum nicht zufrieden geben können. Sollen wir alſo andere, hiſtoriſch beſſer fundierte Verbindungen ſuchen, um den Gegenwartswert der mittelalterlichen Muſik zu erweiſen?

Gründet dieſer denn wirklich in der Gemeinſchaft ihrer Tendenzen mit denen der neueſten Produktion? Sind wir denn in der Tat dem ſchöpferiſchen Streben der Gegenwart ſo ausſchließlich verbunden, daß wir nur noch ſolche Probleme als wertvoll anerkennen wollen, an deren Lösung unsere Zeit arbeitet? Im Gegenteil doch: das rezeptive Bedürfnis iſt universaler denn je. Wir wählen bei der notwendigen Auslese in dem uns zur Verfügung ſtehenden Kunſtmaterial nicht die Menge der mittelmäßigen Erzeugniſſe, die auch teilhaben am Geiſt der Gegenwart – das taten die Zeiten, die den vielgeſchmähten Hiſtorismus nicht hatten – ſondern wir ſuchen das „Beſte", d. h. Werke von epochaler Bedeutung, in der an ſich das Lebensgefühl des jeweils höchſten Menſchentums in repräsentativer Weiſe ausdrückt. Mag dieſes Menſchentum dem unſeren fremd, mögen ſeine Tendenzen den heute aktuellen geradezu entgegengeſetzt ſein, wir empfinden ſie nicht als Hemmnis auf unſerem eigenen Wege. Tief hinab in den modernen Menſchen geht die Kluft zwiſchen Rezeption und Produktion. Ohne daß er auf ſelbſtſicheres Schöpfertum zu verzichten brauchte, iſt ihm doch die Fähigkeit gegeben, unbeirrt durch das eigene Wollen in fremdem, weitabliegendem Kunſtgut ein Leben mit

anderen Werten zu führen, als ihn ſonſt zu leiten pflegen. Dieſe Gerechtigkeit der Rezeption, die überall nach dem Echten, nicht auf die Gegenwart Bezogenen verlangt und Originale, nicht Bearbeitungen will, zuſammen mit dem Drang nach Intenſität des Erlebens und förmlicher Ausſchöpfung des künſtleriſchen Gegenſtandes gibt unſerem äſthetiſchen Verhalten beinahe einen wiſſenſchaftlichen, forſchenden Charakter. (Natürlich fehlt die begriffliche Umprägung des Erlebten). Edle Freude und Schönheitsgenuß genügen ſchon lange nicht mehr, wir wollen vor allgemeinen Werten, vor Perſönlichkeiten, vor Weltbildern ſtehen und vor den Mächten, welche auf ſie wirken. So iſt das Streben, das höchſte Menſchentum, das ſich durch die Geſchichte hin in Kunſtwerken offenbart hat, zu ſchauen und ihm gerecht zu werden, der Gegenwart ebenſo eingeboren wie der Wille zur Selbſterprobung in künſtleriſcher Neuſchöpfung, und damit dürfte die Frage nach der Gegenwartsbedeutung der mittelalterlichen Muſik grundſätzlich bereits beantwortet ſein. Ihre Wiedereinführung in den Kreis lebendiger Kunſtübung iſt wahrlich nicht eine „Aufgabe", zu der uns ſittliche Pflicht ruft, nicht wie ein gutes Werk, das man eigentlich verrichten müßte, aber doch auch liegen laſſen kann, – ſie iſt vielmehr Verhängnis und Schickſal und wird kommen auch ohne Appell an die Ethik. Denn eine Quelle erhabenſten Menſchentums, welche für zumindeſt vier ganze Jahrhunderte erſchloſſen iſt[1]) und eine ununterbrochene Folge wertvollſter Zeugniſſe liefert, kann heute nicht unbemerkt und ungenutzt bleiben. Daß natürlich der moderne Hörer beſonders aufhorcht, wenn Gemeinſamkeiten der alten und der neuen Problematik unmittelbare Vergleiche mit der Gegenwart zulaſſen, verſteht ſich von ſelbſt.

Die mittelalterliche Muſik kommt dem Ergründen- und Erſchöpfenwollen geradezu entgegen. Nirgends liegen in der ſpäteren abendländiſchen Geſchichte die Situationen wieder ſo eindeutig klar und durchſchaubar zutage, nirgends decken ſich Form und Inhalt, angenommene äußere und gemeinte innere Haltung, ſo genau wie in der Muſik Frankreichs vom 11. bis 14. Jahrhundert. Denn es gibt hier noch nicht jenen internationalen, modehaft leeren Formenkodex, den ſpätere Zeiten aus der Auseinanderſetzung der verſchiedenen nebeneinander beſtehenden Nationalkulturen immer wieder

1) Vergl. die grundlegende zuſammenfaſſende Behandlung (11.–14. Jahrh.) durch Fr. Ludwig in G. Adlers Handbuch der Muſikgeſchichte, 1924. Für das 15. Jahrhundert beſitzen wir eine neue Arbeit vom Range der genannten noch nicht. – Unerläßliche Vorbedingung für das Fruchtbarwerden aller Bemühungen um das Mittelalter iſt baldige Behebung des Mangels an zuverläſſigen Ausgaben. – Die Praxis der mittelalterlichen Muſik iſt heute Gegenſtand eingehender Verſuche verſchiedener Univerſitätsſeminare. In die Öffentlichkeit trat das Freiburger Seminar unter W. Gurlitt in Karlsruhe und Hamburg mit großangelegten Veranſtaltungen, die Überblick gaben über das geſamte Mittelalter; auch das Erlanger Seminar in München mit burgundiſchen Werken unter Gegenüberſtellung der anderen Kulturkreiſe der Spätzeit.

entwickeln. Was etwa die Deutung der Werke des deutſchen Barock ſo ſchwierig macht: daß die religiös gebundene Haltung von Menſchen, die im letzten Grunde nicht neu ſchaffen, ſondern von oben empfangen und hernach vermitteln, ſich nach europäiſcher Mode in nahezu dasſelbe Gewand kleidet wie der autonome „Künſtler" Corelli, – dieſer erſchwerende Umſtand entfällt für Bachs großen Verwandten, den optimus organista der Notre-Dame-Schule, Leonin. Auch er ſteht wie Bach als letzter Künder einer kirchlich geſchloſſenen Welt hart am Rande des alles lockernden, die traditionellen Bindungen fortreißenden Aufklärungsſtromes. Das in ſeinen Werken verwendete liturgiſche Material iſt nahezu gänzlich des urſprünglichen Eigengehaltes beraubt und bildet in weihevoll unmenſurierter Bewegung faſt nur noch einen äußeren Rahmen. Das eigentliche Leben hat die komponierte Gegenſtimme, die, einſtmals dem Choral sklaviſch nachgebildet, in immer ſelbſtändigerer Entwicklung ſich mehr und mehr vom Vorbilde entfernt hatte und nunmehr ihre größte Freiheit erreicht, immer innerhalb der (allerdings ganz weit gewordenen) Bindung durch den Choral. Nirgends iſt dieſe epochale geiſtesgeſchichtliche Situation, die zu anderen Zeiten noch einigemal wiederkehrt, ſo rein und ohne Trübung durch fremde Zufälligkeiten im Kunſtwerk Geſtalt geworden wie hier bei Leonin, und weder Dufay noch Bach noch wir heute haben Linien von ſo idealer Freizügigkeit konſtruiert. Auch an aktuellem Intereſſe alſo gehört Leonin zu denen, die uns heute am nächſten ſtehen.

Täuſcht nicht das geringe bislang allgemein zugängliche Material, ſo iſt es nach Leonin mit der Freiheit in ſeinem Sinne vorüber. Freilich auch mit der Gebundenheit. Beide, allgemeinſte religiöſe Bindung und freie Aufschwungsmöglichkeit gehören hier, gleichwie bei Bach, untrennbar zuſammen. Fällt das alte Gehäuse, ſo bietet es auch dem Bewohner ſeinen Schutz nicht mehr, und der Künſtler muß ſich die Befreiung, die ſelbſtändige äſthetiſche Sphäre, die Autonomie, teuer erkaufen. Überall greift der Rationalismus in den Leib des Kunſtwerks ein, jedes Formteilchen erhält eine „Funktion"; ſtatt der großen überbrückenden Beziehungen bilden ſich kleine Gruppen, aus denen wieder das Ganze gefügt werden muß. Das naive Strömen hört auf; modale Rhythmik, Takt im modernen Sinne, und Kleinmotivtechnik, die Hauptwaffen der Aufklärung, denen damals und ſpäterhin die alten Syſteme erlagen, verhindern jeden müheloſen Flug. Alles muß von unten auf gebaut werden und es bedarf alſo ſtärkſter Anſpannung der Geſtaltungskraft, ſollen Höhen erreicht werden. Die Zeit des rationalen Funktionalismus, wie ihn unſere theoretiſchen Lehrbücher noch

heute als die einzig mögliche Grundlage der Musik ansehen, ist da. Auch diese große geistesgeschichtliche Situation ist in eine Kunst von höchstem Rang eingegangen, der wir uns bei aller Verpönung des Rationalismus durch die Gegenwart keineswegs entziehen können. Stehen auch die Motetten des 12. und 13. Jahrhunderts, die eigentlichen Vertreter dieser Periode, zum guten Teil auf der mehr negativen Seite bloßen Aufklärertums, so lassen doch neben dem gewaltigen, vorläufig noch unübersehbaren Lebenswerk des Perotinus Magnus musikalische Denkmäler in genügender Zahl erkennen, daß außer dem Haupt der Schule von Notre Dame auch eine Reihe anderer Schaffender das Weltproblem des autonomen Menschen angegriffen und zur Lösung gebracht hat. Eine gewisse Aktualität erhalten diese Werke angesichts der Debatten in der jüngsten Vergangenheit durch ihre strenge, aber von der unsrigen abweichende Tonalitätsregelung. Wie das ganze französische Mittelalter bis ins 14. Jahrhundert kennen sie unseren illusionistischen, verschmelzenden Tonraum nicht, und damit entfällt für sie auch das uns geläufige tonale Funktionssystem.

Die französische Musik des späteren 13. und des 14. Jahrhunderts – das italienische Trecento kommt in diesem Zusammenhang nicht in Frage – führt nun ganz in unsere eigene Umgebung hinein. Die Probleme einer altgewordenen Kunst und Kultur muten uns, auch in der viel einsichtigeren Form, in der sie das Mittelalter darbietet, allesamt bekannt und verwandt an. Die komplexe Melodie bringt Verfeinerung des Ästhetischen, Differenzierung der Mittel, vor allem der Rhythmik, chromatisches Schillern in Zwischenwerten und einseitiges Streben nach Vertiefung des Gefühlsausdruckes. Dem romantischen „Künstler" ist nunmehr die Freiheit selbstverständliche Vorbedingung seines Schaffens, aber nicht mehr Darstellungsproblem; die Bewährung seiner Autonomie im Kampf mit der Welt nicht mehr die Idee seiner Werke. Vielmehr hat sich jetzt die ästhetische Sphäre, von deren Qualitäten der Komponist kündet, losgelöst aus der gemeinen Welt und schwebt, ein ens per se und ein Selbstwert, frei im Raume. Der verhängnisvolle Zwiespalt alter Kulturen hat sich aufgetan. Leider ist unsere Kenntnis des 14. Jahrhunderts überaus lückenhaft. Noch vermögen wir nicht die einzelnen typischen Geisteshaltungen zu sondern; nicht einmal die genaue Stellung des Machaut läßt sich anzeigen. Wer jedoch einmal am lebendigen Kunstwerk die romantische Tiefe seines melodischen Ausdrucks ermessen hat, wird wohl gefühlt haben, daß hier, in Machauts Nähe, irgendwo eine Situation gewesen sein muß, die der unseren in der Gegenwart gleicht. Zieht uns auch nicht unsere Sehnsucht am meisten zu solcher Geistes-

haltung hin – da müßte Machaut entschieden vor Leonin zurückstehen, denn wir verlangen stets nach dem, was wir nicht haben und nicht haben können – so ist doch Machaut als unser Schicksalsgenosse gewiß der modernste Meister des Mittelalters.

Die Antwort auf die aktuelle Frage nun, was denn nach Machaut gekommen sei, kann die begreifliche Wißbegierde nicht befriedigen. Mit einem Schlage ändert sich die Szene, oder besser: die Requisiten bleiben, doch stehen plötzlich andere Schauspieler zwischen ihnen. Der burgundische Kulturkreis schiebt sich vor den französischen. Nur scheinbar ist der schier unbegreifliche, wunderbare Vorgang einer allgemeinen Regeneration, andere Menschen spielen ja weiter; statt der Greise treten die jugendlichen Nachkommen der Ruusbroecschen Mystik, das lebensstarke Geschlecht der van Eijck auf; statt der sehnsüchtigen Melodie simple Choralumspielungen und Volksliedtenöre ohne den geringsten Anspruch auf romantisches Erleben. Die große Bindung des musikalischen Ausdrucks in der religiösen Sphäre, die nach Leonin gesprengt worden war, ist nunmehr wiedergekehrt, so sicher und fest wie im frühen Mittelalter. Und mit dem Gehäuse Schutz und Freiheit für den Bewohner, den die rationalistischen Fesseln nicht mehr drücken. Ungehindert schwingt Dufays Linie; körperlos, gewissermaßen objektiv, pulsiert der Rhythmus, seine Gruppenbildungen sind nur lose, vorübergehend, labil. Satzanlagen von konsequenter Linearität werden wieder erreicht, die kontrapunktischen Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt. Auch die neue Harmonik, deren Verschmelzungsklänge in moderner Art die Stimmen in den Glanz eines illusionistischen Tonraums hüllen, beengen ihre Bewegungsfreiheit zunächst in keiner Weise. Wieder hat eine typische historische Situation, die mit der Leonins und Bachs nahe verwandt, wenn auch nicht so „spät" ist, Eingang gefunden in eine große Kunst, die schon deshalb in der Gegenwart weiter leben wird. Doch führt uns zu Dufay außer dem technischen Interesse an seiner Satzkunst im Besonderen auch das Suchen der Gegenwart nach religiöser Geborgenheit und ungebrochener Vitalität.

Bis gegen das Jahr 1600 läßt sich der immanent-sinnvolle Verlauf der burgundischen Geschichte verfolgen, und wir haben gewiß kein Recht, die Reihe ihrer Meister mit Dufay abzubrechen, denn die traditionelle Zeitgrenze des Mittelalters, welche für die italienische und die deutsche Musik wirklich Perioden trennt, durchschneidet in Burgund Zusammengehöriges in blinder Zufälligkeit. Doch wie etwa die Schwierigkeit und Kompliziertheit des Vergleichs so völlig verschiedener Geister wie Palestrina und Lasso beweisen kann, liegen später die eigentlichen Grundhaltungen nicht mehr offen

am Tage wie im früheren Mittelalter. Burgunds Tonkunst, schon von Beginn an bedacht mit dem Erbe Frankreichs und Englands, tritt bald ein in die internationale Formenwelt der Renaissance, ihr Ende taucht im aufkommenden Barock unter. Für immer ist es nun vorbei mit der Transparenz des Geistigen im Musikwerk, mit jener Reinheit, die von uns heute so sehr erstrebt wird und die dem Erlebnis mittelalterlicher Musik das eigenartig Beglückende gibt.

Herman Reichenbach (Berlin)

UNSERE STELLUNG ZU BACH.

Von dem Herausgeber gebeten, versuche ich in Folgendem, die Einstellung der heutigen Generation zu dem Werk Joh. Seb. Bachs zu formulieren. Obgleich ich mir der Fragwürdigkeit solcher Generalisierung bewußt bin, zwingt mich diese Aufgabe, meine und meiner Freunde Haltung als die Haltung der Generation zu beschreiben. In diesem Sinne gebrauche ich das „Wir" unter Vorbehalt.

Die Generation, deren Schüler wir sind, hatte Bach entdeckt. Sie hatte sich von der brünstigen Gefühlswelt der Spätromantiker abgewandt und Reinheit und Adel der Kunst in der abgeklärten Musik des Thomaskantors gesucht. Es waren feine kultivierte Musiker, die diesen Schritt taten, und ihre Musik war von einer kühlen aber vollendeten Gestalt. Sie scharten sich um die Person etwa Max Regers. Es ist seltsam, daß hier Bach entdeckt wurde, während doch schon Brahms diesen Schritt von der Romantik zur alten Polyphonie getan hatte; und ebenso, daß Brahms diesen Schritt tun mußte, während doch schon Mendelssohn mit seiner epochemachenden Erstaufführung der Matthaeuspassion den Anfang gemacht hatte; und ebenso, das Mendelssohn einen Anfang zu machen brauchte, nachdem schon Forkel in einer begeisterten Biographie den verschollenen Meister wiedererweckt hatte; der verschollen gewesen war, während Beethoven mit seinem markanten Ausspruch „nicht Bach – Meer sollte er heißen" bewies, wie gegenwärtig ihm Bach war, und Mozart auf den Knien die um ihn herumliegenden Stimmen einer Bach-Cantate studierte, da die Partitur ihm kein genügend getreues Bild der Polyphonie bedeutete. Ich glaube nicht an diese jüngste Bachentdeckung. Was hier entdeckt wurde, ist nicht die Gestalt Bachs sondern ein Gesicht Bachs, dasjenige, das er eben diesen – man verzeihe den Ausdruck – etwas

akademischen Musikern zuwandte. Ein Gesicht, das ebenso einseitig gesehen war, wie die Romantiker, die Klassiker oder die empfindsamen Klavieristen des Rokoko gesehen hatten. Das gibt mir das Recht, meinerseits die Blickrichtung zu vertreten, in der die junge Generation heute Bach ansieht, und ich will versuchen, darzustellen, weshalb sie eine andere Einstellung hat als diese Bach durchaus treuen Kreise.

Die Musik Bachs ist ein vielleicht einmaliges, sicher aber seltenes Wunder in ihrer Vereinigung von höchster technischer Meisterschaft und stärkster innerlicher Würde. Das stand und steht auch heute noch außerhalb der Diskussion. Wechseln aber tat der Bereich seiner Musik, auf den der Nachdruck der Bewunderung sich richtete. War es bei seinen jüngeren Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfahren die Hochachtung vor seiner meisterlichen Beherrschung des strengen Satzes, in dem er überwältigende Gebäude auftürmte, die den staunenden Hörer mitrissen, obgleich er der „ausdrucksvollen eleganten Schreibart" mangelte, so war es bei den Romantikern, gerade der „mittelalterlich schwärmende" Ausdruck seiner Kirchenkompositionen, der in Bachs Musik gesucht wurde. Es ist das eine Parallele zu dem eigenartigen, durchaus unhistorischen Historizismus der Romantik überhaupt, der das Alte nur als ein Hautgoût dem Gegenwärtigen einordnete, und als dessen krassestes (weil vollkommenstes) Symbol in der Musik mir immer das chanson gothique von Hector Berlioz erschien. Nun bemühen sich die Theoretiker den Nachweis zu führen, daß Bachs Musik nicht bloße Fugenarbeit sei, sondern ebenso wie Beethoven oder Schumann die Gestaltung eines Gefühlsausdrucks suchte. Religiöse Arien und Choralvorspiele werden das Zentrum einer hermeneutischen Interpretation, aber selbst in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers werden musikalische Charakterstücke erkannt. Die geschliffene Form ist eine Zugabe für den „Kenner"; tritt sie aber in Widerspruch zu dem Gefühlsinhalt, so wird diesem unbedingt der Vorrang eingeräumt und – wo Bach im Gegensatz dazu dem Formgesetz folgt, bedauert man seine Abhängigkeit von der Konvention. Diese Anschauungsweise reicht bis in die Gegenwart hinein, obgleich, wie ich eingangs beschrieb, wieder eine neue Einstellung zu Bachs Musik Boden faßte, deren hervorragenste Vertreter heute in der Musik, besonders in der Musikpädagogik eine führende Stellung einnehmen, und denen wir Heranwachsenden unsere Bildung in hohem Maße verdanken. Der Grundgedanke ist die Umkehrung des vorigen: Die Form ist das Ziel der Musik, und der Gefühlausdruck wird als etwas Unreines, Menschliches gemieden. Der Sinn des Musikhörens ist das Erleben der formalen Erfüllung, Von hier aus liegt ein ganz

anderer Nachdruck auf einer Kultur der musikalischen Sprache, weshalb denn auch hier auf pädagogischem Gebiet so große Kräfte frei wurden, daß heute fast die gesamte Tradition – besonders des Instrumentalunterrichts – in diesen Händen liegt. Andrerseits zeugt diese Nähe von Kunst und Pädagogik von einem Mangel an Urwüchsigkeit und einer Bläſſe der Persönlichkeit, die mit der Zeit verhängnisvoll werden mußte. Bachs Musik wurde hier in eine ganz isolierte Vorherrschaft gestellt. Sie bildet das A und O für das Konzertprogramm und den Konservatoriumslehrplan. An Stelle der großen Kirchenkompositionen treten jetzt seine Instrumentalwerke, besonders die Fugen, die Suiten, in den Vordergrund. Man schätzt sie um ihrer formalen Vollkommenkeit willen und jeder Versuch sie durch gefühlsmäßige Deutung inhaltlich zu begreifen, wird durch eine überlegene durchgebildete Spielart verhindert. Es entsteht hier ein neuer Typ von Musikantentum, der sich am weitesten vom Zigeuner entfernt hat. In den kleinsten Übungsstücken erkennt man die Hand des Meisters wie in seinen größten Werken. Auch hierin verschwimmt die Grenze zwischen Übung und Ausübung, zwischen Exerzitium und Zeremonie; das Notenbild in der Hand des Hörenden wie des Spielenden und das Bewußtsein der formalen Anlage begleiten den Klang; die Musik als Akt, als Ritus hat aufgehört, zu sein.

Der Gegensatz, der hier ausgetragen wurde, ist in der Kunstlehre schon früher unter den Schlagworten: Inhaltsästhetik contra Gefühlsästhetik durchgekämpft worden. Es ist eigenartig, daß, obgleich schon Hanslick, der die Frage ins Rollen gebracht hat, die Synthese in Gestalt des Kompromisses Form gleich Inhalt aufstellte, und obgleich die späteren Repliken meist auf diese Gleichung hinausliefen, diese doch keine feste Wurzel faßte und der Gegensatz in der Praxis fortbestand. Es scheint, daß das primäre naive Musikgefühl sich dagegen sträubte. Ich glaube, dies liegt daran, daß wohl der Begriff und die Auffassung des Inhalts eine Wandlung erfuhr und alle Stadien von programmatischen Texten bis zu irrealen Gefühlen durchlief, während aber der Begriff der Form stets derselbe blieb. Man muß aber beide Begriffe auf ein anderes Niveau heben, um die Kongruenz plastisch heraustreten zu lassen. Indem sich also die „Formalisten" bewußt für eine Seite dieser Antithese entschieden, hatten sie ihre Vorstellung der Form ebenso flach gefaßt wie ihre Gegner, die die Form als Schema[1]) das Gewicht aber im Gefühlsinhalt sahen. Auch sie sahen in der Form das Schema, das Gesetz, die Ordnung, und es ist peinlich, zu sehen, wie sie formal versagen, wenn

[1]) Die ekstatischsten Kompositionen der Romantiker sind manchmal von einem geradezu lächerlich pedantischen Formalismus.

das Gefühl mit ihnen durchgeht. Die Frage nach der Bedeutung Bachs bleibt heute also eine Frage nach der Bedeutung der Form. Aber es muß eine neue Auffassung der Form zugrunde liegen, durch die ihre Metaphysik lebendig ist und so die Synthese von Form und Inhalt unmittelbar geschaut wird. Man muß sich dazu von den Kategorien der bisherigen Formenlehre freimachen, denn sie passen auf kein einziges Werk. Es gibt da keine Definition der Fuge, die weit genug wäre, um alle Fugen des Wohltemperierten Klaviers einzubegreifen und dabei etwa den ersten Satz von Beethovens letzter Klaviersonate ausschließt. Man muß die Gebärde als solche begreifen und sich vor voreiligen Typisierungen bewahren; muß den Sinn der Gesten erfassen, und von hier aus, von einem wachen Organ für das Verstehen der musikalischen Gesten aus wird die Gestalt lebendig, wird Gestalt und Gehalt eins, wird der Gehalt zum Orakel und die Form zum Symbol, und die Form des Orakels und der Inhalt des Symbols sind unmittelbar gegenwärtig. Als ein lebendiger Organismus bleibt der musikalischen Form gegenüber jedem Schema ein irrationaler Rest, so wie auch visuell der organische Körper, ein Mensch, ein Baum, eine Blüte, eine Landschaft jede schematische Gesetzmäßigkeit (Symmetrie, goldner Schnitt usw.) nur angedeutet enthält und dann wieder unmeßbar davon abweicht. Aber nicht im Schema, sondern gerade hier wird die Form geliebt. Hier wird die Form zum Problem, mehr als das: die problematische Form wird zum Ziel. Dann gibt es keine Form (-Schema) der Fuge mehr sondern nur noch ein Prinzip des Fugierens, das sich jedesmal neu und anders auswirkt; keine Form der Sonate sondern nur eine Idee der zyklischen Form.

Nun gewinnt der Name Bach einen neuen Klang. Eine organische Gestalt, durchwoben von einem nur zu ahnenden Ordnungsgesetz, frei darüber hinausrankend in symbolischen Gesten, ein Orakel von Ewigkeit zu Ewigkeit, unmeßbar, unfaßbar, und gerade in dieser Transcendenz, in diesem Atem der Unendlichkeit gesucht und geliebt: das sind uns die Werke des Thomaskantors, das ist uns seine Orgel, das ist uns seine Kirche. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit eine andere Auswahl aus seinen Werken als bisher im Brennpunkt der Aufmerksamkeit standen. Nicht die kleinen Menuetts, Gavotten, Präludien und Fugetten, die sind so wenig Bach, wie das von Thayer mitgeteilte Flötenduett Beethoven ist; nicht die zweistimmigen Inventionen sondern die Vier Duette; nicht die französischen Suiten sondern die Partiten; nicht das Wohltemperierte Klavier sondern die großen Orgelfugen; und vor allem jene ganz unmeßbaren Chor- oder Orchestersätze aus den großen Kirchenwerken; Formen, die

jedes Schemas spotten, deren Gestalt ein Wunder ist, nein eine Wunde, in die wir unsere Hand legen, denn an der Wunde erkennen wir den Heiland. Die problematische Form wird zum Ziel. Und während das bisherige Bild Bachs historisch und musikalisch geschlossen, einmalig dastand, öffnet sich von diesem Bild Bachs der Blick auf eine ganze Welt der Musik, die den Formalisten wie den Ausdrucksmusikern notwendig verschlossen bleiben mußte, da sie für die ersten formlos und für die letzteren langweilig war. Von den großen Orgelfugen führt ein gerader Weg über die Fugen Buxtehudes zu den Canzonen und Fantasien Sweelincks und seiner Zeit, in denen der ruhige große Atem in noch ursprünglicherer Kraft lebt. Neben die Choralvorspiele, im eigentlichsten Sinne die irrationale Form, treten Choralvorspiele Hanffs und Scheidts von holzschnittartigem Wurf, angesichts derer man in Bachs Sätzen Glätte und Routine empfindet. Ebenso unerhört ist die Phantastik der Form in den (bisher mit einigen Ausnahmen unbekannten) Cantaten von Buxtehude im Vergleich zu denen von Bach. Und die Schwere und die Wucht seiner Instrumentalwerke führt uns zu den Orchestersonaten und -suiten Rosenmüllers und Scheins. Das polyphone Chorwerk aber (überhaupt die Idee der Polyphonie) erkennen wir bei Bach schon ganz harmonisch und instrumental beherrscht als letztes Glied einer langen Entwicklung, deren Höhepunkt zweihundert Jahre voraus in den Niederlanden lag.

Hier berührt sich das Problem der Form mit dem Problem des Stils. Es wäre an und für sich nicht notwendig, daß eine Idee der Form, wie ich sie hier skizziert habe, mit einem polyphonen Stil verknüpft ist. Sie kann sich auch harmonisch-monodisch ausdrücken; ich brauche nur einen Namen zu nennen: Beethoven. Aber umgekehrt drängt eine ernstgenommene Stimmigkeit aus der geschlossenen Form heraus. In diesem Sinne ist dieses zweite Moment, was uns in Bachs Musik erscheint, mit dem vorigen verbunden. Ich kann mich hier aber wesentlich kürzer fassen, da dieses Bekenntnis zur Polyphonie heute schon durchaus Allgemeingut geworden ist. Aber auch dieses läßt sich wieder in den drei verschiedenen Stadien unterscheiden: Die Romantiker verwenden die Stimmigkeit zu einer mystischen Verschleierung; die Formalisten meistern sie zu einer unerhörten Künstlichkeit; die eigentliche Idee der Polyphonie aber, die doch eine Idee der Gemeinschaft ist, ist in den zeitgenössischen Kompositionen noch kaum zu erkennen Die Hörerschaft aber drängt immer mehr, gerade sie zu fordern. Und gerade von diesem Mangel aus kommt sie zu Bach und seiner Tradition. Der grundsätzliche Verzicht auf eine einzelne individuelle Gefühlsäußerung und das alleinige

Geſtalten aus dem Zuſammenklang von allen Kräften, deren jede in ihrer organiſchen Entwicklung erfüllt wird, das ſucht ſie in der Polyphonie Bachs, und das findet ſie in noch ſtärkerem Maße und in letzter Vollendung in der Polyphonie des ausgehenden Mittelalters.

Das heißt gewiß nicht Bach gering achten, wenn man ihn ſo als den letzten Repräſentanten einer großen Tradition ſieht. Einer der alle Kräfte, welche aus der Gotik, wenig beeinflußt von der Renaiſſance, durch das Barock bis in ſeine Zeit führten, noch einmal zuſammenrafft zu einem gigantiſchen Werk, bevor ſie verſiegen und überſchwemmt werden von den Wellen der Neuzeit: Hof, Geſellſchaft und Menſchlichkeit. Es iſt vielleicht auch nur ein relatives einſeitiges Bild von Bachs Werk, das wir von unſeren Befangenheiten aus ſehen, aber ich glaube, daß Bach ſelbſt es gern ſo geſehen hätte. Aus welchen Motiven heraus aber wir ſo ſehen müſſen, brauche ich nun kaum noch zu ſagen. Ich muß mich nur wiederholen. Es geht eben von einer künſtleriſchen Einſtellung aus, die das Geſtalten von innen heraus wieder ganz ernſt nimmt, die nicht genießen will, weder ſinnlich noch geiſtig, ſondern bauen, arbeiten; der die Muſik eine notwendige ſelbſtverſtändliche Lebensäußerung iſt wie alle andern Handlungen des Alltags und der Feſte, in dem Sinne, daß jeder körperliche oder geiſtige Akt des Menſchen ein Symbol iſt für ſeine göttliche Berufung. Auch hier ſteht wieder Kunſt und Erziehung dicht beieinander, aber in einem ganz anderen Sinne als vorher, indem die Pädagogik als ſolche aufgehoben iſt. Denn es kann ſich jetzt nicht mehr darum handeln, Fertigkeiten und Routine zu beſtechenden Leiſtungen und andrerſeits die Lehre vom Kunſtgenuß zu üben, ſondern jetzt – und das eben iſt die Idee der Polyphonie – ſtehen alle nebeneinander, Geübte und Ungeübte, Junge und Alte, Führer und Geführte, bauen gemeinſam an demſelben Bau und wachſen in dieſem alltäglichen Tun. Muſik wird nicht mehr gelernt als eine fremde Sprache in einer Schule ſondern als die Mutterſprache in einer Welt von Muſik. Damit gibt es keine pädagogiſche Muſik mehr, ſondern jede Alters- und Bildungsklaſſe hat ihre adäquate vollgültige Muſik. Von ſolch einer muſikaliſchen Kultur ſind wir heute weit entfernt, und es iſt vielleicht nur der Wunſch, der dahin auf dem Wege iſt. Aber es hat das einmal gegeben; und dafür, daß es das gegeben hat, und welches unerhörte übermenſchliche Werk in ſolcher Tradition entſtehen kann, – denn nur aus einer ſolchen Tradition kann entſtehen, was ein Einzelner nie vermag, – dafür iſt uns das Werk Johann Sebaſtian Bachs ein letztes Zeugnis, und deshalb ſtehen wir zu ihm.

Ernſt Bücken (Köln)

ERNST KURTH ALS MUSIKTHEORETIKER

Die muſikaliſche Theorie ſah bis vor kurzem einem Hauſe ähnlich, das ſich durch eine große Zahl von Aufbauten den Anſchein eines neuen Baues zu geben ſucht. Aber ſchließlich blieb, trotz eifrigſter Arbeit, alles beim Alten, weil der durchaus nötige Umbau nicht von den Fundamenten aus in Angriff genommen wurde, von dem Fundament, das für die Muſik-Theorie die rationaliſtiſche Grundlage bildet.

Als ein Zeugnis für dieſe Sachlage mag das Wort angeführt werden, daß es „nur der Rationaliſierung des Regelweſens bedürfe, um die Gültigkeit der Regel und die Berechtigung der Ausnahme widerſpruchslos nebeneinander behaupten zu können", das nicht etwa in einem Theoriebuche des 18. Jahrhunderts, aus dem es herausgeſchnitten zu ſein ſcheint, ſteht, vielmehr einem ſo modern eingeſtellten Werke, wie der Harmonielehre von Louis-Thuille entnommen iſt. Der großen Gefahr der einſeitigen, oder beſſer geſagt: ganzſeitigen Rationaliſierung der muſikaliſchen Theorie glaubte Hugo Riemann durch die „logiſche Aktivität" im Muſikhören entgegenarbeiten zu können, doch erlaubte das Schickſal dem unermüdlichen Forſcher nicht mehr die Hineinarbeitung der „Lehre von den Tonvorſtellungen" in ſein theoretiſches Syſtem. Die von Riemann angeſtrebte und verſuchte Überwindung der rationaliſtiſchen Muſiktheorie wurde aber erſt zur Tatſache in den Arbeiten des Berner Univerſitätslehrers Ernſt Kurth.[1])

Gerade von dem Begriff der Riemannſchen „Aktivität" des Muſikhörens aus gewinnt man den ſchnellſten Eingang zu dem Mittelpunkt von Kurth's Anſchauungen. Schon in ſeinem erſten theoretiſchen Werke: „Die Vorausſetzungen der theoretiſchen Harmonik" ſtellte Kurth der lediglich intellektuellen Aktivität Riemanns den Begriff der pſychiſchen Aktivität des Muſikempfindens gegenüber, die ſich „aus intellektueller und daneben der durch Kraftempfindungen, die den Tönen und Klängen immanent ſind, erregten Aktivität zuſammenſetzt (S. 115)." Es braucht kaum eigens betont zu werden, daß dieſe pſychiſche Aktivität des Muſikempfindens ſich nicht aus der Erkenntnisweiſe der modernen Tonpſychologie herleitet. Denn für Kurth kommt eine Verknüpfung der durch Muſik erregten „Wirkung" mit den „objektiven Bedingungen" im Sinne der modernen Tonpſychologie nicht in Betracht, vielmehr eine Objektivierung

---

1) Die Vorausſetzungen der theoretiſchen Harmonik (Bern 1913) Grundlagen des linearen Kontrapunkts und der tonalen Darſtellungsſysteme (Bern 1917 u. 2. Aufl. Berlin 1923) Romantiſche Harmonik und ihre Kriſe in Wagners „Triſtan" (2. Aufl. Berlin 1923)

des Subjektiven, verſtanden als eine Zurückverlegung des Pſychiſchen ins Kunſtobjekt und eine Beobachtung desſelben im Objekt. Der Urſprung ſolcher Kunſtbetrachtung liegt in der romantiſchen Auffaſſung vom Weſen der Kunſt. Wenn Schiller – in einem Briefe vom 18. März 1796 an Goethe – davon ſpricht, daß das Kunſtwerk geſchaffen werde durch einen „unbeſtimmten Drang nach Ergießung ſtrebender Gefühle," ſo iſt eine ſolche Anſicht das Anfangsglied einer Entwicklung, deren (vorläufiges) Ende das Wort Kurth's bildet: „Was man die Seele einer Kunſt nennt, kann daher nie als ſtarrer, in äußern Erſcheinungsformen feſtlegbarer, ſondern nur als ſtrömender Zuſtand erfühlbar ſein; es iſt nicht wie eine abzeichenbare Weſenheit zu erfaſſen, vielmehr als Richtung, Bewegung, Strebung, als Drang und Wille, die nur den Reichtum aller Erſcheinungsformen verſchiedenartig auswerfen." [2])

Die Tragweite der Kurthſchen Auffaſſung, daß das Seelentum der Kunſt nicht in den Formen des Statiſchen ſondern des Dynamiſchen beruht, trat zuerſt voll in die Erſcheinung, als der Forſcher in den „Grundlagen des linearen Kontrapunkt's" dem Weſen der polyphonen Melodie auf den Grund ging. Er erfaßte es – Norm und Schema der alten, bis zu Riemann in unveränderter Geltung ſtehenden, Kontrapunktlehre mit entſchloſſener Hand beiſeite ſchiebend – in dem Begriff der Bewegung als Kräftevorgang. Auf die Bewegung als „tätige Ausſtrömung eines künſtleriſchen Geiſtes", und auf ſie als den wichtigſten Begriff der Muſik in der neuen Muſiktheorie den Blick gelenkt zu haben, gehört zu den Verdienſten Eduard Hanslicks. (Vom Muſikaliſch-Schönen. S. 29. ff) Seine jahrzehntelange Verkennung hat es ſicherlich verhindert, daß der zeitweilig ſtark in Mißkredit gekommene Begriff der Bewegung – man denke nur an die vielen falſchen Auslegungen der Begriffe Arabeske oder „Kaleidoskop" – ſchon früher – und intenſiver von der Forſchung nutzbar gemacht werden konnte.

Erſt die pſychologiſche Aesthetik hat in neuerer Zeit der Auffaſſung des Bewegungsbegriffes im Kurthſchen Sinne vorgearbeitet. So bezeichnete ſchon Th. Lipps (Grundlegung der Aesthetik S. 411) die Tonbewegung als eine „innere Bewegung, die in einheitlichem Fluß durch die Töne hindurchgeht und auch die Pauſen erfüllt, eine Bewegung, die unſere Bewegung iſt, aber für uns in den Tönen und auch in den leeren Zwiſchenräumen zwiſchen ihnen liegt." Für Lipps vollzieht ſich die Tonbewegung durchaus in ſtetigem Wechſel von Anſpannung in einem Punkt und freiem Fortgehen, von Konzentration und Löſung. Eine ganz ähnliche, von der Bewegung ausgehende

2) Aus der Einleitung zu Kurths «Bruckner», mitgeteilt in «Die Muſik» 16. Jahrg. Heft 12.

Begriffsbeſtimmung gibt auch Fr. Saran (Deutſche Verslehre S. 143) dem „durch Ergreifen des rein muſikaliſchen Tons durch den rhythmiſchen Trieb“ entſtehenden meliſchen Rhythmus: „Es entſtehen Rhythmen von eigentümlich freier, ſchweifender Art, die, wie mir ſcheint, der reinſte muſikaliſche Ausdruck, ja vielleicht überhaupt der vollkommene Abdruck der pſychiſchen Gliederung der Gemütsbewegungen ſind.” (ibid.) Das weſentliche, zu Kurth hinüberführende in einer ſolchen Auffaſſung des melodiſchen Verlaufs liegt aber darin, daß ſowohl bei Lipps, wie bei Saran, nicht das Akuſtiſche der Tönebeziehung im Vordergrund ſteht, ſondern das ihnen immanente Pſychiſche. Denn für Kurth sind die Urvorgänge des melodiſchen Geſtaltens pſychiſche Spannungszuſtände. Die von ihm als „kinetiſche Energie” bezeichnete Bewegungsenergie iſt der innere musikaliſche Kräftevorgang, der die ganze Einheit einer Bewegungsphaſe als das Primäre hervorruft,” (Kontrapunkt S. II.) Kurth ſtellt dann dieſe ungebundene lineare Bewegungskraft in denkbar ſchärfſten Gegenſatz zu dem, die Linie zerteilenden, akzentuierenden Rhythmus. Mit dieſer Aufdeckung der zwiefachen rhythmiſchen Energie mußte Kurth notwendig in Opposition zu der herrſchenden Auffaſſung vom Weſen der musikaliſchen Rhythmik treten, wie sie vorzugsweiſe Hugo Riemann vertrat. Hatte doch deſſen in der «Großen Kompoſitionslehre» (I. 425) ausgeſprochenes Wort von der „Zurückführung alles musikaliſchen Geſtaltens auf die Normalgrundlage des durchaus ſymmetriſch aufgebauten achttaktigen Satzes” in der Tat mit dem allerſchärfsten Nachdruck die Akzentrhythmik als das alleinige Geſtaltungsprinzip der melodiſchen Erformung hingeſtellt. So bedeutete Kurths Aufzeigung eines zweiten rhythmiſchen Formprinzips eine Feſtſtellung von ungeheuerer Tragweite indem sie durch die Gegenüberſtellung der nur durch das Kräftemaß begrenzten „Linienphaſe” und der Riemannſchen ſymmetriſchen „Periode” die ungeheuere Einſeitigkeit der bisher zumeist nur „inſtinktmäßig” bekämpften Phraſierungslehre des großen Hiſtorikers in ihrer Wurzel aufdeckte. Der Kontrapunkt-Lehre eröffnete die Konstatierung, daß die ungehemmte Bewegungsentwicklung, die freie Ausſpinnung, das Urprinzip der polyphonen Musik ſei, vollständig neue Perſpektiven. An einer ſchier unerſchöpflichen Menge von Beiſpielen aus den Kompositionen J. S. Bachs erklärte Kurth mit zwingender Logik die Geſetzmäßigkeiten der melodiſch-polyphonen Formung. Im Hinblick auf die feſſelnden Einzelausführungen über dieſe stiliſtiſchen Geſetzmäßigkeiten der Bachſchen Ausſpinnungstechnik ist es aber zu bedauern, daß Kurth sich im dritten Abſchnitt ſeines Kontrapunkt-Buches zu einer — wie mir ſcheint — vorſchnellen ſynthetiſchen Kontrastierung von polyphonem und

klassischem Melodiestil hat hinreißen lassen. Für Früh- und Mittelklassik, wie für weite Bezirke der hochbarocken Musik erscheint freilich die auf der verschiedenen Intensität der Rhythmusempfindung basierte Unterscheidung einer durchgreifenden Stilverschiedenheit erschöpfend motiviert: „Der Gegensatz von Gruppenbildung und fließendem Übergang ist der ganzen formalen Technik beider Stile als das leitende Prinzip voranzustellen." (Grundlagen des linearen Kontrapunkts S. 203). Der Stil Beethovens dürfte aber ebensowenig lediglich aus dem Gesichtspunkt der Gruppenbildung zu beurteilen sein, als die Musik des Frühbarock aus dem des fließenden Übergangs allein. Dem widerspricht schon die Tatsache, daß in so bedeutende Formen der frühbarocken Epoche, wie Suite, Kammersonate, ja selbst einzelne Fugenformen die Akzentrhythmik – wie die historische Entstehung dieser Formen einwandfrei aufzeigt – stark hineinspielt. Theoretiker der vorklassischen polyphonen Musik sehen ebenfalls die lineare Bewegungskraft, die kinetische Energie im Sinne Kurth's, durchaus nicht als das einzige Formprinzip der melodischen Gestaltung an. So stellt Joh. Mattheson in dem Kapitel: Von der Melodie des «Vollkommenen Kapellmeister» der fließenden Melodie, die ihr fließendes Wesen nicht durch „Einhalte" verlieren soll, die deutliche Melodie gegenüber, bei der – auch in der Instrumentalmusik – „die Ein- und Abschnitte genau in Acht genommen werden sollen." Mit dieser Zwischenbemerkung sollen aber die Kurthschen, über das Wesen der polyphonen Melodik gemachten Feststellungen keineswegs herabgesetzt werden, deren eigentliche Bedeutung erst bei ihrer Verarbeitung durch Historie und Systematik der Musikwissenschaft in die Erscheinung treten dürfte.

Schon die in den „Veraussetzungen der theoretischen Harmonik getätigte Nebeneinanderstellung der „dem Tone immanenten Masseempfindung" neben die „der Linie immanente Bewegungsempfindung" deutete auf die gegabelte Wegrichtung hin, die der Berner Musikforscher dann mit seinen theoretischen Hauptarbeiten, den «Grundlagen des linearen Kontrapunkts» und dem nicht minder bedeutungsvollen Buche «Romantische Harmonik» tatsächlich eingeschlagen hat, Die traurige Verfassung, in die durch das Auf – der – Stelle – Treten die Harmonielehre geraten war, vermag wohl kaum greller beleuchtet zu werden, als durch den Ausspruch A. Schönbergs, daß das Erfassen musikalischer Vorgänge nichts anderes sei, als rasches Analysieren, ein „Bestimmen der Bestandteile und ihrer Zusammengehörigkeit, "woraus sich mit allerdings zwingender Logik die Bezeichnung der Harmonielehre als einer „Handwerkslehre" ergeben mußte. (Harmonielehre S. 7.)

Gewiß fehlte es andererseits auch nicht an Versuchen, die engen Schranken einer rationalistisch fundierten Harmonielehre zu durchbrechen – ich erinnere nur an Joh. Schreyer's Wort (Von Bach bis Wagner S. 3,) daß „nicht die Übung des Verstandes, sondern die subtile Schulung des Harmoniegefühles der Hauptzweck der Harmonielehre" sei. In Wirklichkeit sind aber auf harmonischem Gebiete die rationalistischen Schranken erst von Kurth vollends niedergerissen worden.

Es ist aufs höchste zu bewundern, wie Kurth nicht um eine Handbreite von der Richtung abweicht, in die er sich selbt eingestellt hat mit der Feststellung, daß jeder Klang ein gehörmäßig gefaßtes Bild von gewissen energischen Strebungen sei. Damit fällt der nur rein gehörmäßig aufgefaßte Klang zwar nicht weg, aber er wird als intellektuell erfaßte und „ziffernmäßig" festgelegte Harmonie gleichsam transparent, sodaß wir durch das Akustische hindurch auf die Vorgänge im Klanginneren schauen, auf das Kräftespiel. Die Richtigkeit einer solchen Auffassung könnte nun gar nicht verblüffender dargetan werden, als durch die Erklärung des berühmten Anfangsakkords und seines Fortgangs im Vorspiel zu „Tristan und Jsolde". Denn die Deutung dieses Tongeschehens aus der inneren Dynamik, der „potentiellen Energie" ist so unwiderlegbar, dabei so überaus einfach, daß man sich kopfschüttelnd fragt, wie es kommen konnte, daß hier die Theorie so lange vor lauter Bäumen den Wald nicht gesehen hat. Weiterhin folgert Kurth dann aus dem ersten Tristan-Akkord, als der Quintessenz des romantischen Harmonieempfindens, die interessante Neufassung des Dissonanzbegriffs, wie des Verhältnisses von Spannungs- und Lösungsakkord. Die etwa dem auf der melodischen Seite festgehaltenen Grundmaß der rhythmisch-metrischen «Periode» entsprechende, harmonische Einheitslösung in den Dreiklang ist – infolge „des Anschwellens der energetischen über die klangliche Dissonanzempfindung" – nun nicht mehr die einzig mögliche Lösung, ist nicht mehr Lösungs-Norm. Die Lösung ist nicht mehr nur akustisch, sondern energetisch bedingt. Damit zerreißt das romantische Harmonie-Empfinden schließlich auch die tonalen Zusammenhänge, sodaß, wenn sich das Verspüren des zentralen Gesamtakkordes nicht mehr erfüllt, anstelle des Realen das Imaginäre auch hinsichtlich der Tonika tritt. (S. 129.)

In ihrem Hauptteil ist Kurth's „Romantische Harmonik" die bisher umfassendste und gründlichste stilistische Durchforschung der gesamten romantischen Epoche, und darüber hinaus auch die der Wagner-Forschung bislang fehlende, erste großzügig angelegte Fundamentierung des Wagner'schen Stiles. Die interessantesten Aufschlüsse

nach dieser Richtung hin gibt der Schlußabschnitt über die „unendliche Melodie", der diesen wichtigen Stilbegriff der Wagnerschen Musik aus dem Gesichtspunkt der „kinetischen Energie" erschaut und entwickelt, und die grundlegenden Unterschiede zur linearen Melodik der Bachschen Kunst, wie zur Klassik aufdeckt. Diese letzteren liegen, nach Kurths Ansicht in der Verdrängung des Rhythmus (des Klassismus) aus seiner formbildenden und formbeherrschenden Bedeutung: „Die melodische Energie ringt danach, sich selbst wieder ihre Formen in freigestaltendem Bewegungswillen zu schaffen, und diesem die rhythmischen Verhältnisse anzuschmiegen. Die Überwindung des klassischen Symmetrieprinzips beruht in dem wiedergewonnenen Übergewicht der kinetischen Grundkraft über ein Akzentschema, das dort vom Grundgefühl der Musik und von den Ursprüngen der Konzeption an die Melodie in seine Abhängigkeit wies." (R. Harmonik S. 446.)

In diesem Schlußabschnitt findet nun auch die in den Grundlagen des linearen Kontrapunktes noch nicht hinlänglich geklärte Stellung der aufgeworfenen Probleme der melodischen Erformung gegenüber der Beethovenschen Musik eine erschöpfende Darlegung. Der homophonen Klassik mit ihrer sinnfälligen Symmetrie stellt Kurth jetzt den Beethoven gegenüber, in dessen Kunst er "die eigentlichen Quellen vom Wiedererstehen der unendlichen Melodie" entdeckt. (S. 545.) Kurths ins einzelne gehende Auseinandersetzungen sind hier eine Fortsetzung der tiefsinnigen Ausführungen R. Wagners, (Ges. Schr. X, 78), der in der Beethoven-Schrift gerade von der Kunst dieses Meisters aus die Auffassung der Musik als eines „systematischen Gefüges ihres rhythmischen Periodenbaus", welche sie „den falschen Urteilen nach Analogie der bildenden Kunst aussetzte, schon energisch bekämpft hat.

Da der Rahmen dieses Aufsatzes ein Weiterverfolgen der Gedankengänge Kurths nicht zulassen würde, möge zum Schlusse die Stellung der Kurthschen Arbeiten innerhalb der musikalischen Theorie noch einmal kurz berührt werden. Deren Grundeinstellung ist insbesondere von formal-theoretischer Seite angegriffen worden (vgl. die Ausführungen H. Wetzels, Die Musik 16. Jahrgang Heft 4. Januar 1924) wegen ihres zu stark betonten subjektiv hermeneutischen Charakters. Doch glaube ich diesem Vorwurf die Spitze abgebrochen zu haben durch das, was ich zu Eingang schon als Zurückverlegung des Psychischen ins Objekt in der Kurthschen Untersuchungsmethode bezeichnet habe. Mag diese sich manchmal auch in der Interpretation der Kraftauswirkung im musikalischen Geschehen allzu temperamentvoll geben, so ist das

immerhin erträglicher als die Greisenhaftigkeit, die todesähnliche Starre der „objektiven" Theorie. Durch die Zufuhr frischen Blutes bewiesen zu haben, was an dieser im Grunde noch lebenskräftig und lebensfähig ist, ist nicht das kleinste Verdienst Kurths. Seine theoretischen Arbeiten, die nicht den Anspruch erheben Lehrbücher im landläufigen Sinne zu sein, können gewiß kein solches Lehrbuch der Harmonielehre oder des Kontrapunktes ersetzen, sicher aber ein jedes ergänzen.

Ernst Kurth (Bern)

DER MUSIKALISCHE FORMBEGRIFF[1])

Das Mißverständnis, das sich Bruckners Form entgegenstellt, ist ein doppeltes. Einmal hatte man die Veränderungen nicht erfaßt, die seit der Überwindung des klassischen durch das romantische Formgefühl vor sich gehen und jenes verdrängen oder wenigstens durchdringend umgestalten mußten; dann aber hatte man den Begriff der Form selbst und das Problem in seiner Wandelbarkeit nicht erkannt; wie überhaupt wieder einmal ein Wort einen Begriff zudeckte. Und hier liegt der Kern des Mißverständnisses, aus dem sich auch das erste von selbst ergibt. Man muß erst den Begriff suchen, der über allen Wandlungen steht und sie einschließt.

Will man das Formprinzip irgend eines Meisters oder Zeitalters durchdringen, so kann man mit der alleinigen Betrachtung und Voranstellung dessen, was man den „Grundplan" nennt, nur kurzerhand mit allem unentrinnbar auf Formalismus hinauslaufen; man muß vor allen Dingen die gestaltende Willensregung selbst erfassen, ihre Kraftlinien mit ihren Entwicklungszügen. Was man als Form bezeichnet hat, ist in Wirklichkeit Übergang von Kraft in Form (ebenso wie die Harmonik Übergang von Klangspannung in Klangbild, das Melodische Übergang psychischer Kraftbewegung ins andeutende Bild[2]) der tönenden Punktreihe). Form ist nicht das, wovon der Strom des Schaffens ausgeht, sondern worein er mündet. Auf höchst unvollkommenem und

1) Vorabdruck aus dem nächstens in Max Hesses Verlag erscheinenden Buche „Bruckner."

2) Im weitesten Sinne ist denn auch Form allen übrigen Elementen der Musik immanent, d. h. unlösbar und ursprünglich in ihnen enthalten, der Melodik, Rhythmik und Harmonik, schon jedem Akkord und – sogar dem Tone.

daher falsch auslaufendem Wege ist die Lehre, welche sich auf die Anweisung beschränkt, diese und jene Verteilung von Themen, Perioden, Satzgruppen usw. zu verfolgen, bis zur Beschreibung des Gesamtumrisses; das ist zwar ein Teil der Aufgabe, unumgänglich, und es kann doch um sie herumführen, wenn es nicht andere ihrer Untergründe mit einschließt; man soll vielmehr zur Empfindung hindringen, wie inneres Drängen und Entwickeln sich in Formkurven ergießt, wie das Formen zur Form wird. Wird, nicht erstarrt! Form ist (wie es bei einem musikalischen Element selbstverständlich, aber auch für jede andere Kunst zutrifft) kein Ruhe- sondern Spannungsbegriff, der das Werden ständig in sich lebendig trägt. So ist musikalische Form stets die in Schwebe gehaltene Wechselwirkung von Kraft und deren Bezwingung in Umrissen; aber sogar in diesen selbst, in den Umrissen, liegt nicht, wie es stets falsch gesucht wird, ein Problem des Ruhezustandes, sondern höchster Bewegungsdrang. Sonst und mit jenem Lehrstandpunkt, der vom Umrißschema aus die Musikformen aufweisen will, wird zum Anfang, was für den Schaffenden Ende ist, Ausgleich der Kraftentwicklungen. Nicht nachträgliche Einfriedung liegt in den Umrissen, sondern die gemäße Auswirkung, die sich die treibenden Formkräfte schaffen. Es kommt auch in der Kunst darauf an, erst das Leben und das letzten Ursprungs Naturhafte in ihr zu erkennen.

Der Wert, die künstlerische Vollendung einer einmal geschaffenen Form, beruht dann in der Frage, ob Kraft und Umriß, innerer Formtrieb und äußere Formabzeichnung einander entsprechen, ob die inneren Formvorgänge das ihnen gemäße Auslaufen in den äußeren Umrandungen und Aufbauplänen finden; ob deren Bild Ausdruck jenes Willens und klar auf ihn zurückweist, oder ob es willkürliche Einfriedung. Dieser Einklang zwischen inneren und äußeren Formelementen ist die eigentliche künstlerische Leistung, und sie wird im ganzen Verlauf der Brucknerschen Formentwicklung von Grundzügen aus zu betrachten sein, die sein neuartiges Formprinzip fordert. Künstlerische Vollendung der Form hat mit Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit nichts zu tun; auch eine unregelmäßige kann als der einzig richtige Ausdruck der besonderen Art jenes inneren Formwillens entsprechen.

Die Musikwissenschaft, und wohl vor ihr noch die Pädagogik, hat zu leicht vergessen, daß wir in der Musik streng genommen keine Form haben, sondern einen Formvorgang. Wir müssen uns also daran gewöhnen, beim Begriff „Form" in etwas anderem die Hauptsache zu sehen als in den äußeren Umrissen, die selbst nur Fingerzeige für jenes andere sind und auf die eine allzubillige Betrachtungsweise ihr bequemes

Schwergewicht legt; daß die äußeren Umrisse etwas durchaus wesentliches und niemals etwa als nebensächlich zu übersehen sind, ist damit auch gegeben, aber ihr Rätsel eröffnet und löst sich überhaupt nur, wenn man beim formgestaltenden Leben einsetzt; (sonst ist es überhaupt kein Problem, sondern äußerliches, mechanisches Nachziehen). Das formgestaltende Leben aber ist aus der Zeitseele heraus Veränderungen unterworfen. Musik ist nicht nach einem oft variierten Wort[3]) „tönende Architektur", sondern bauender Wille.

Darum ist es widersinnig so vorzugehen, als würden wir die Form nur sehen; damit denkt man immer an die starr gewordenen Umrisse; wir empfinden die Form. Nicht die Übersichtlichkeit ist, mag sie wie z. B. bei Bruckner auch ganz einfach sein, das eigentliche und wesentliche, sondern man sollte lieber von Überspürbarkeit reden, wo man an Formgefühl, Meisterung und Geschlossenheit denkt; man spürt Atem, Art und Grundstöße der Form schon in den kleinsten Teilen, längst ehe sich der Aufriß des Ganzen darstellt, der mit ihnen innerlich übereinstimmt; denn Musik ist keine Augenkunst. Nicht daß die Formen (nach dem Umriß für jederman mechanisch beschreibbar) da sind, ist von Belang, sondern aus welcher Dynamik sie ausgeworfen sind. Und auch das gilt ebenso von den kleinsten formalen Teilerscheinungen an. Vollends das berühmte Schema der gesamten Satzentwicklung wird zum Schemen gegenüber den Vorgängen, von denen es gezeitigt ist.

Eine unselige, aber hart verwurzelte Blickweise hat alles Formwesen der Musik schon um Sinn und Leben gebracht. Enge des historischen Blicks hat auch hier Unheil gestiftet; die Formenlehre, die heute Lehrwesen und Ästhetik beherrscht, ist im wesentlichen eine Frucht der nachklassischen Zeit, baut auf Betrachtungen, die schon dem klassichen Schaffen unmittelbar, aber am Äußerlichen nachtastend mitfolgten, und hat es unterlassen, Abstand von den Vorbildern zu gewinnen. Die erste Folge ist, daß auch die klassischen Formprinzipien, deren Größe und Klarheit einer Ausgangs- und Mittelpunktstellung im Unterricht durchaus wert sind, falsch erfaßt und nebst manchen schweren Irrtümern sogar hinsichtlich des vielgedeutelten äußeren Aufbaus selbst um ihren Sinn und um die Erkenntnis ihrer schöpferischen Notwendigkeit gebracht sind; wenigstens so, wie sie allgemein von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gelehrt werden, (sonst wäre auch nicht die unsinnige Erstarrung sogar in der Aufweisung der äußeren Typen möglich

3) Friedrich Schlegel hatte die Architektur als eine gefrorene Musik bezeichnet. Dies nun zurückzudrehen, Tonkunst als „flüssig" oder selbst etwa luftig gewordene Baustruktur zu bezeichnen, ist das gleiche, als wollte man das Leben im Menschen als beweglich gewordenes Skelett definieren.

geworden). Nun aber die ſchöpferiſche Spannung außeracht bleibt, die zu ihrer Zeit gerade dieſes Formprinzip hervortrieb, geht jeder Halt verloren, der für Wandlungen des Formprinzips, frühere oder ſpätere, das Verständnis bedingt. Mozarts und Beethovens Formkunst wäre ſchlaff, wenn sie wirklich in dem bestünde, was man ſeit Jahrzehnten in Schulen und Büchern als ihr Weſentliches lehrt, indem man von ihrer Formmeisterung die Endumriſſe abhebt (wie eine Haut abzieht, „abstrahiert") und die Schöpferkräfte verſchweigt, die gerade dahin trieben; man ſchafft für die ganze Klaſſik ein Schema von fünf hauptſächlichen Formtypen, das aber sieht man nicht, welchen Reichtum an Formen dieſes Schema verdeckt.[4])

Was aber dieſe einſeitige Blickrichtung auf die Umriſſe förderte, das war nebst ſolchem grundſätzlichen, noch näher auszuführenden Mißverständnis auch eine historiſche, aber eben durch den klaſſiſchen Zeitstil bedingte Erſcheinung; daß nämlich der Klaſſizismus ſehr stark aus den ganzen Formerſcheinungen die Umrißlinien heraushob, ein ganz ungewöhnliches Schwergewicht auf sie legte und sie im Zuſammenhang damit, wie ſchon zu betonen war, fast einer Augenüberſichtlichkeit näherte. Es war eine Bannung auf einen überblickbaren Eindruck, der ſchon im Hören wie ein Niederſchriftsbild festgehalten werden ſollte; daher Symmetrien vom Kleinsten bis ins Große, durchgängige regelmäßige Teilabſätze, ferner beſonders die Anlage in ſcharf herausgehobenen Gruppen usw.[5]). Schon hier beginnt ein Mißverständnis: nicht weil die Klaſſiker einfach sind, stellt sich auch ihre Formanlage ſchon ſo leicht dar; es ist umgekehrt: weil sie das Schwergewicht auf die sinnfällig überblickbaren Umrißlinien richten, gestalten sie dieſe einfach, (die Klaſſiker sind keineswegs in allem einfach!). Das alles ist weder ein

4) Man könnte angeſichts dieſer und all der früher ſchon berührten Einengungen, Verirrungen und Selbſtverſtrickungen die allgemeinere Frage aufwerfen, wieſo von allen Kunſtbetrachtungen gerade die Muſiklehre die unfruchtbarſte Vertrocknung zur Muſikphilologie und darüber hinaus zu einer richtigen wiſſenſchaftlichen Bürokratie erfahren hat; wer die Geiſtesgeſetze näher kennt, wird es nicht ſo verwunderlich finden: wo die Schöpferkraſt am abſoluteſten alle Erſcheinungen und Formen bedingt, unvergleichlich reiner und immaterieller als in andern Künſten, da muß auch die Reaktion und Feſtklammerung am ſtärkſten ſein, das beobachtende Suchen umſo gewaltſamer Begriffliches zu erhaſchen ſtreben, und zwar dem Unheimlichen gegenüber möglichſt heimelige, vertraute Begriffe.

5) In Wirklichkeit ist es beim Hören, das ſich normalerweiſe vom Bild der Niederſchrift frei hält, natürlich nicht das Auge, ſondern das Gedächtnis, welches die bereits verlaufenen Teile mit den neu erklingenden verbindet; aber eben dieſer Verbindung zuliebe erfolgt auch die Verdeutlichung, die man kennzeichnenderweiſe ſchlechtweg als „Überſicht" bezeichnet Auch wenn man dieſe nicht gleich aufnimmt, (wie es ja Ungeſchulten nicht ohne weiteres möglich,) ſo herrſcht doch ſtets das beruhigende Gefühl, daß alle die hinſtrömende Kraſt nach Abſätzen gemeiſtert iſt. Dieſe ſtete Beſchwichtigung durch alle triebmächtige Unruhe hindurch iſt mit ein Stück des klaſſiſchen Grundausdrucks überhaupt. Liegt die Muſik weiter außerhalb aller phyſiſchen und materiellen Gebundenheit als die übrigen Künſte, ſo war es der Klaſſizismus, der in ihrer fließenden, irrationalen, pſychiſchen Gegebenheit die ſtärkſte Wiederanklammerung ans Phyſiſche, Greifbare ſuchte. Daher neben den Strukturen in Symmetrien auch die deutlichſte Naturklang-Grundlage und deren rationaliſtiſcher Aufbau zur Tonalität, die faſt bis ins Phyſiſche reichende Bemächtigung aller freiſchwebenden Betonung in der Rhythmik und ihre Wandlung aus dem Nachdrucks- ins Stoßgefühl. Die ganze dunkle Raumſchau der Muſik wurde vom Klaſſizismus ſinnlicher Bezwingung angenähert. Auch das iſt Ausdruck des rationaliſtiſchen Zuges, daß im klaſſiſchen Formſinn das Abzählen vordringt, und es treibt ſeinerſeits den Symmetrien entgegen.

Vorzug, wie heute die Allgemeinheit glaubt, noch eine Schwäche, wie es eine kindische Opposition ausruft, sondern eine Eigentümlichkeit. Hier auszuführen, wie diese von innenauf bedingt war, würde zu weit führen; jedenfalls war es eine zeitbedingte Erscheinung, die Sinn, Wirkung und Größe von dem Augenblick an verliert, wo die inneren formalen Grundbedingungen, die weitaus wesentlicheren und tiefer verwurzelten, sich bereits aus geändertem Zeitgefühl mit verändert haben, die natürlich auch vordem nicht immer die gleichen gewesen waren. So war also bei den Klassikern das ganze Umrißwesen in weitaus höherem Maße als bei andern Epochen bewußter Selbstzweck geworden; freilich weder so ausschließlich noch so abstrakt, wie es uns die Schulmeister des 19. Jahrhunderts glaubhaft machen wollten, oder wie bei allen nicht mehr genialen Nachahmern, wo das Umrißwesen bald überhaupt an Stelle des Inhalts tritt. Dieser aber, der wirkende Inhalt, ist mit viel tiefer liegenden Formbedingungen bei den Klassikern immer noch das Zeugende, das auch die äußere Form erst auswirft. Nicht bei den formalistischen, sondern bei den innendynamischen Elementen einzusetzen, wäre Förderung der Formenlehre überhaupt gewesen. Denn Formen und Formtypen sind auch bei den Klassikern nicht Urruhe, sondern ausgewellte Gestaltungsbewegung.

Man kann ein anderes Formprinzip mit dem klassischen vergleichen und damit befruchtende Klarheit gewinnen, aber dieses als Norm für alle übrigen zu nehmen, ist in doppelter Weise ein Irrweg; einmal war es der ganz festgefahrene, es als Wertnorm anzusehen, derart daß eine Kunstrichtung als umso „vollendeter" galt, je näher sie der klassischen kommt; dann war es zugleich die stilistische Verranntheit, andere musikalische Gestaltungsweisen so zu betrachten, als lägen ihnen gleiche Ziele und Grundzüge zugrunde wie der klassischen. Diese ganze Sinnwidrigkeit hat wieder zwei Wurzeln: sie rührt erstens von der mangelnden Erkenntnis, daß der Formbegriff keineswegs (auch beim Klassizismus nicht) allein in den Umrissen beruht, zweitens von dem noch schlimmeren Widersinn, von klassischen Umrißmerkmalen in das Wesen anderer formaler Triebkräfte der älteren Musikgeschichte eindringen zu wollen; (stimmte es dabei schon mit den Umrissen selbst nicht, so drechselte man sie zurecht!). Wo ein anderes Gestaltungsprinzip herrscht, müssen Aussehen und Bewertung der Umrisse, Anordnungen usw. andere sein. Man darf die Form nie von dem Geiste loslösen, der sie hervorrief.

Sobald man aus dem Blickbereich des Klassizismus heraustritt, muß man sich daran gewöhnen, die Form wieder, den musikalischen Vorstellungskategorien entsprechend,

mehr als Verlauf denn als Anordnung zu sehen; daß dies nichts mit Fehlen einer Ordnung zu tun hat, muß jedem klar sein, der die Form als ein Ausranden von Innenkräften an Umrisse, die Ordnung als Folge und Bedingtheit aus tieferem Gestaltungsprinzip erfaßt hat, wie es durch die Musikgeschichte wechselt. Die Musiklehre, dahin gelangt, die musikalischen Naturkräfte zu geometrisieren, Form in Formationen zu zerschneiden, Melodie in quadratiertes Phrasierungsschema, Klang in Mathematik aufzulösen und Kontrapunkt in Tonkopfzählerei, diese Musiklehre krankt hinsichtlich des Formbegriffs selbst an der gleichen Not einer Überschätzung der Außenumrisse. Es bedarf einer Auflockerung des Denkens und Fühlens nach den Untergründen zu.

Wir haben die Art der Formbewegtheit zu erkennen, und dies führt sofort dahin, nicht von Starrheits- sondern von Kraftbegriffen auszugehen. Sonst bliebe der musikalische Formbegriff überhaupt ein Widerspruch in sich: nämlich das Bewegte als Ruhe gedacht. Dies ward in der Tat der Grundfehler, daß man alles auf Ruhezustand hindachte und die Bewegungserfassung, die erlebnishafte, fürchtete. In Wahrheit aber ist die Form weder das bloße Quellen der Gestaltung noch ihre bloße Ausrandung, sondern der Übergang, die wirkende Umsetzung von jener in diese. Die lebendige Kraft dieses Vorgangs ist überhaupt das Musikalische in der Form (zugleich der Anlaß, daß man auch bei andern Künsten, der Malerei, Plastik, Literatur und Szene, in der Form stets ein musikalisches Element empfand, namentlich unter dem Einfluß der romantischen Gefühlsweise).

Wenn man nun in den Umrissen den „überblickbar" oder „überhörbar" gewordenen Kraftablauf erkennt, so muß man sich vergegenwärtigen, daß mit der Überblickbarkeit schon der Raumbegriff eingedrungen, mit der Überhörbarkeit bereits der Zeitbegriff; der gestaltende, für sich unfaßbare Urvorgang einer Kraft liegt aber jenseits der raum-zeitlichen Erfassungsform, zu der wir erst mit seinem Hinausragen in die Erscheinungswelt gezwungen sind. Von dieser Erwägung aus ist der Formbegriff zu definieren: Form ist Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit. Das Hauptgewicht liegt dabei im Worte „Bezwingung", denn nicht die Kraft, noch ihre Festigung in der Erscheinungswelt, sondern, wie schon ausgeführt, die Spannung zwischen beiden macht den Formbegriff aus. Jene Definition freilich wäre die allgemeinste für den Formbegriff, die im Grunde noch über die Musik hinausgeht; in ihre Bezirke gelangt man, wenn man die Kraft als ihre eigenen Energien, den Raum

als einen nicht wirklichen und nur als eine von ihr ausgeworfene Begleitvorstellung auffaßt, wovon noch zu sprechen sein wird.

In der Musik also ist Form weder Bewegung noch ihre überblickhaft gefaßte Erstarrtheit, nicht Fluß noch Umriß, sondern der lebendige Kampf um die Erfässung des Fließenden durch Halt am Festen. Sobald man aber die Umrisse als etwas Festes nimmt, ist der Formbegriff schon überwunden, sobald man die Form nur als fließend zu nehmen sucht, verbleibt man noch unterhalb des Formbegriffs. Aus Wechselwirkung von Gestalt und Umriß ergibt sich auch die Wandelbarkeit des musikalischen Formwillens; denn nur durch sie ist im Formbegriff auch die Schwankungsmöglichkeit inbegriffen, die in der Musikgeschichte bald mehr die quellende Innengewalt, bald stärker die Umrisse als Schwergewicht des Formgefühls hervorkehrte; alle Formgeschichte ist ein Kampf um die Bezwingung der unerfaßlichen, zeit- und raumlosen Kraftgestaltung; ewig wechselnder Versuch, das Ungreifbare greifbar zu machen. Und da kam es eben auch, daß einzelne Richtungen wie die klassische (aber nicht sie allein) in der Bezwingung der Kraft mehr die Stillung des in ihr liegenden Kampfes suchten; sie wollten „fertig werden"; niemals und auch damit nicht ist aber – dies ward dann die Erstarrung in der Theorie – diese Schwebe, die eigentliche Grundspannung, aus dem Formvorgang überhaupt wegzudenken. Denn vermöchte sie sich aufzuheben, der Begriff der Musik würde wie ein Luftzauber in sich zusammenbrechen. Der Kampf zwischen Werden und Sein ist die nie sich aufhebende Urspannung des musikalischen Formbegriffs; der Inbegriff seiner Geheimnisse.

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

ÜBER DIE TONART

1.

Die Erkenntnis, daß der Begriff „Tonart" weit mehr umſpannen und bedeuten kann als einen rein formalen Tonzuſammenhang, der lediglich Geſetzlichkeiten abſtrakter Art unterworfen iſt und faſt ohne Verbindung mit geſtalteter Melodik aufgefaßt wird, beginnt ſich erſt in jüngſter Zeit und vorerſt nur vereinzelt wieder durchzuſetzen. Die große Umgeſtaltung der europäiſchen Muſik und Muſikanſchauung, in welcher wir mitten darin ſtehen, rückt, wenn man ihre kulturgeſchichtliche Stellung und Bedeutung hier ausſchaltet, ſie alſo nur auf ihre innermuſikaliſch-techniſchen Fragen hin betrachtet, vor allem das Problem der Tonalität in den Brennpunkt aller Erörterung. Dabei aber muß die Frage nach „Tonalität" oder „Atonalität" einer Muſik, häufig von recht äußerlichen Vorausſetzungen aus geſtellt und ebenſo beantwortet, an der Oberfläche haften bleiben, ſolange ſie nicht zu der tieferen Problemſtellung vordringt: welcher Art von meliſcher Geſetzmäßigkeit unterliegt überhaupt dieſe Muſik? Das aber heißt nichts anderes als die Frage nach der „Tonart" ſtellen, wenn man dieſen Begriff, wie er ſich im folgenden darſtellen wird, als einen univerſalen nimmt, der alle linearen Bindungen (im Gegenſatz zu den rhythmiſchen, die nur eine geringe periphere Bedeutung beſitzen) umfaßt.

Was an beachtenswerten Unterſuchungen hierüber vorliegt, iſt bezeichnenderweiſe nur ſelten aus dem Kreis zünftiger Muſiktheorie erwachſen, der bisher mehr oder weniger in den beſchränkten Dogmen rein harmonikaler Auffaſſungen befangen blieb, vielmehr vor allem aus der ſogenannten „vergleichenden Muſikwiſſenſchaft", dem jüngſten, erſt wenige Jahrzehnte zählenden Zweige der Geſamtdisziplin.[1]) Daß dieſe Forſchungen grade heute eine beſondre Aktualität erlangen, iſt natürlich kein Zufall. Denn eben jene große Wandlung in dem Schaffen unſrer Zeit rückte auch räumlich wie zeitlich uns ferner liegende muſikaliſche Kulturkreiſe in ein ganz neues Licht, gab ihnen, die früher in ihrem Kern meiſt mißverſtanden und mehr als Kurioſa beachtet waren, eine neue Art von Geltung und Wert. Das Ohr, das, in einem engen Muſikbezirk ſtreng

1) Es ſei an dieſer Stelle, um nur einige der für das vorliegende Gebiet wichtigſten Namen zu nennen, vornehmlich auf die Arbeiten von Hornboſtel, Idelsohn, Lach und Wellesz hingewieſen; daneben auf ein Buch des vor einigen Jahren verſtorbenen Nationalökonomen Max Weber, „die rationalen und ſoziologiſchen Grundlagen der Muſik," das, trotz geringen Umfangs, wie kaum ein zweites alle weſentlichen Fragen der Muſik berührt und eine unvergleichliche Fülle neuer Geſichtspunkte und Anregungen bietet.

erzogen, vor noch nicht allzulanger Zeit nur Chaos hörte, wenn es sich aus diesem häuslichen Umkreis hinauswagte, lernt jetzt allmählich wieder andere Arten von Gesetzmäßigkeiten wahrzunehmen; parallele Strömungen in der Wissenschaft schicken sich an, diese Gesetzmäßigkeiten zu untersuchen, nicht durch die Brille späteuropäischer Musikerziehung, sondern in ihrem eigenen Wesen und von ihren eigenen Ursprüngen aus. Die Resultate aber erweisen eine weit über das Gebiet exotischer und „primitiver" Musik hinausgehende Bedeutung und Gültigkeit, und rühren an technische wie seelische Grundfragen unserer eigenen gegenwärtigen Lage.

2.

Eine nicht empirische, sondern methodische Untersuchung des Tonartbegriffs hätte vom Ton als primärer Gegebenheit auszugehen. Und zwar von der Feststellung einer Dualität in unserer Tonauffassung. Wir können einen Ton begreifen als naturwissenschaftliches, akustisches Phänomen, physikalisch und mathematisch bestimmbar für sich wie in seinen Beziehungen. Oder wir können ihn auffassen als künstlerisches Phänomen, als beseelte Keimzelle, Ausgangspunkt eines musikalischen Organismus. Diese Scheidung, für unsere Anschauungsweise fast unüberbrückbar, ist in so strenger Form keineswegs ursprünglich und naturgegeben. Der Zusammenhang zwischen Mathematik und Metaphysik, zwischen rationalem Denken und irrationalem Glauben und Erleben, ist in der Mehrzahl uns fremder Kulturstufen ein ganz anderer als bei uns, und in viel höherem Grade fruchtbar, unmittelbar und intensiv als es bei unserer heutigen Einstellung zu den Gebieten „Kunst", „Wissenschaft", „Religion" möglich ist. Jede Musik strebt letztlich zur Identität mit ihren sozusagen tonleiblichen Voraussetzungen, stellt eine mehr oder weniger vollkommene Verkörperung eines ihr immanenten Logos dar, der in ihrer mathematisch erfaßbaren Gestalt ebenso gegeben sein muß wie er in ihrer sinnlichen erlebbar ist. Das etwa, in knappen Worten, ist die Erkenntnis, die eine Verbindung der beiden Pole herstellt; sie konnte bei uns durch die Herrschaft subjektivistischer Tendenzen wohl bis zu einem gewissen Grade verwischt werden, beginnt aber grade heute allmählich wieder immer stärker hervorzutreten.

Der grundsätzlichen, zwiefachen Bewertungsmöglichkeit des Tons entspricht in ihrer Verwirklichung eine ebenso polare Gegensätzlichkeit der möglichen Tonbeziehungen. Auf der einen Seite die lebendige, schlechthin einmalige Ordnung der gestalteten Melodik; auf der anderen Seite das rein formal, stufenweis geordnete, absolut gestaltlose Ton-

material der Skala. Zwischen diesen beiden Grenzen erstrecken sich, definiert allein durch die notwendige Bestimmung einer melischen Gesetzmäßigkeit, die verschiedenen Formen dessen, was als Tonart zu bezeichnen ist; sowohl abstrakt formulierbare Gesetze der Tonverbindung, wie solche, die erst in ihrer Anwendung sichtbar, aber kaum rational faßbar sind. Es ist damit schon zum Ausdruck gebracht, daß das, was wir gewöhnlich unter „Tonart" verstehen, nämlich die Einordnung einer Musik in eine unserer 2 mal 12 Transpositionsskalen, durch klangliche Beziehung aller Tonverbindungen auf das akkordliche Hauptzentrum der betreffenden Skala (Prinzip der harmonischen Tonalität), nur eine unter den vielen Möglichkeiten des Tonartbegriffs darstellt.

Eine nähere Betrachtung der beiden nahe den Grenzen liegenden typischen Grundformen der Tonart wird das Gesagte anschaulicher machen. Man kann sie durch die Namen Tonweise und Tonleiter auseinanderhalten, obgleich jedem dieser Begriffe schon wieder eine Vielheit realer Erscheinungsformen entspricht, die schließlich ineinander übergehen. Unter der Tonleiter ist eine auf Grund rationaler Einsichten und nach bestimmten inner- oder außermusikalischen Prinzipien und Motiven geordnete Tonreihe zu verstehen, die in ihrer letzten Gestalt vorwiegend den Charakter einer spekulativen Entstehung aufweist und neben der lebendigen Musik ein theoretisches Sonderdasein zu führen vermag. Die Tonweise dagegen stellt eine Form tonaler Gesetzlichkeit dar, die unmittelbar aus lebendiger Melodik herauswächst; sie ist selbst nichts anderes als eine Melodieform, die durch Abstraktion vom Einmalig-Zufälligen normativ wird, die Bedeutung eines Vorbildes für eine Gruppe empirischer Einzelformen erlangt. Sie kann zum Schema erstarren, ist aber niemals einem bloßen theoretischen Gerüst vergleichbar wie die Leiter. Damit sind zwei weitere Punkte für die merkmalmäßige Bestimmung der Tonweise von selbst gegeben. Einmal liegt ihre formale Kennzeichnung, soweit man von einer solchen überhaupt reden kann, nicht so sehr in der Tonbeziehung als bestimmt gearteter Intervallfolge, als vielmehr in der Aufweisung und Abfolge bestimmter Tongestalten. Zum andern ist in ihr fast immer ein inhaltliches, qualitatives Moment mitgegeben, ein Ethos, das sowohl ihren Ausdrucksgehalt festlegen wie ihre soziologische Funktion betreffen kann, und als eine wesensmäßige Bestimmung in diesem Falle den eigentlichen immanenten Sinngehalt einer solchen Form der Tonart ausmacht.

Der Entstehung nach ist selbstverständlich der Typus der Weise als der primäre anzunehmen, während die Skala als bewußtes tonales Formmittel erst auf einem späteren

Punkte musikkultureller Entwicklung sich herausbilden kann, dort wo ein ursprünglicher spekulativer Trieb bereits selbständig und stark genug ist, um Musikanschauung zur theoretischen Reflexion werden zu lassen. Damit ist aber nicht gesagt, daß der Typus der Weise durch den der Leiter stets ausgeschaltet wird. So kannte die Antike mit ihrer am Ende schon fast überfeinerten Ausbildung des Musikempfindens eine ganze Reihe tonartlicher Ordnungen nebeneinander: die Nomoi, die als Weisen anzusehen sind; die Klanggeschlechter wie die Oktavgattungen, die zwar noch viele der Weise verwandte Elemente bewahrt haben, doch schon in einer theoretischen Systematik schematisiert sind; schließlich die ethoslosen Transpositionsskalen, die am ehesten unserem formalen Tonleiterbegriff entsprechen. In den großen Kulturen des Orients ist die Weise als Hauptform des Tonartbegriffs noch heute lebendig. In der „Raga" Indiens wie dem „Maquam" der Araber und Perser finden wir Verkörperungen einer tonartlichen Auffassung, die von der unsrigen so weit entfernt ist, daß sie den Bemühungen europäischer Gelehrter um ihre formale Erfassung und Aufzeichnung zunächst die größten Schwierigkeiten entgegensetzte. Noch ein so bedeutender Forscher wie Ambros um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sieht in ihnen kaum mehr als eine wunderliche und verworrene, zum großen Teil ganz willkürliche Vielheit von Leitern, entstanden durch „Verdrehung der natürlichen Scala". Erst mit der Erkenntnis und positiven Wertung ihrer Irrationalität war die Möglichkeit gegeben, ihnen näher zu kommen. Sie sind in neuerer Zeit vielfach beschrieben worden, sodaß sich an dieser Stelle ein Eingehen im Einzelnen erübrigt. Die oben dargelegten typischen Merkmale sind hier empirisch fast alle vertreten; sie lassen sich vielleicht am besten in der von Hornbostel gegebenen Definition des Maquam als einer „durch tonale und motivische Faktoren bestimmten Gestaltqualität" zusammenfassen. Die Unterschiedlichkeit dieser Tonarten untereinander liegt ebenso wie in ihrer formalen Tongestalt, die oft schwankend und, in unserem Sinne, garnicht festgelegt ist, in ihren inhaltlichen Bestimmungen. So gibt es Weisen, die nur zu bestimmten Tageszeiten, bei bestimmten Gelegenheiten, kultischen Gebräuchen usw. angewandt werden dürfen; anderwärts, wie etwa in Japan, wo es sich allerdings schon um Mischformen von Weise und Skala handelt, sind sie durch die Zuordnung zu der Musik bestimmter Kasten eingeengt. Häufig sind solche Weisen formal und skalenmäßig überhaupt nicht unterschieden, und das Trennende liegt allein in der Art des Vortrags oder ähnlichen Dingen, die uns nebensächlich sind, im ganzen Orient aber eine wesensbestimmende Rolle spielen. Umgekehrt sind dort oft Melodien,

die für unſer Ohr durchaus verſchiedenen Charakter und Aufbau zeigen, doch der Geſetzmäßigkeit ein und derſelben Weiſe zugehörig.

Es hängt ohne Zweifel mit der Eigenart des orientaliſchen Charakters und Musikempfindens, mit der Formgebung als einer vorwiegend ornamental-aneinanderreihenden, nicht konſtruktiv-zentralisierenden, zuſammen, daß sich der Charakter der Tonweiſe dort ſo rein herausbilden und erhalten konnte. Im Abendland vermochte ein Trieb zur Rationalisierung ſchon früh, noch lange bevor er durch die einzigartige Tatſache einer klanglich bezogenen vertikal geordneten Mehrſtimmigkeit ſeine ſtärkſte Stütze und gleichzeitige Beſtätigung erhielt, tonartliche Bildungen hervorzubringen, die in ihrem Endergebnis zu dem modernen europäiſchen Tonartenbegriff hinführen. Dieſe Entwicklung dokumentiert sich in erſter Linie in dem allmählichen Bedeutungswandel der Kirchentonarten. Ihre eigentliche Wurzel ruht wohl in Geſetzmäßigkeiten, die, aus dem Orient auf dem Wege über Byzanz herübergekommen, dem Typus der Weiſe entſprechen. Hierzu aber tritt ein Beſtreben der mittelalterlichen Musiktheorie, sie der aus der Antike traditionell überkommenen Tonartenlehre anzupaſſen und einzuordnen, ein Prozeß, der bald bis zur vermeintlich völligen Identifizierung führte. So iſt das Weſen der Kirchentonarten im Grunde von Anfang an zwieſpältig und niemals ganz geklärt: ihre formale ſkalenmäßige Ordnung und ihr Aufbau, ſchon im 8. bis 10. Jahrhundert theoretiſch feſtgelegt, decken sich nur zum Teil mit den faktiſchen Geſetzlichkeiten zumal der älteſten Teile des liturgiſchen Geſanges,[2]) denen die formale Systematik der Kirchentöne mehr „auferlegt", als wirklich innerlich verbunden war. Ein positiverer und stärkerer Zuſammenhang dagegen ist durch die den einzelnen Tonarten zugehörigen und in ihnen niedergelegten Tonformeln, Intonationsformeln und Tropen, gegeben; aus einer urſprünglich lebendigen Melismatik bildet ſich die beſtimmte Funktion tonartlicher Bindung heraus und wird als ſpezifiſches Merkmal der Tonart beibehalten, als dieſe Formeln ſchon längſt zu toten Gebilden, Schulbeiſpielen und Erkennungsmerkmalen für die Anwendung der Skalen, erſtarrt waren. Dies etwa iſt die Form der Kirchentonarten im ſpäteren Mittelalter, zur Zeit ihrer eigentlichen und ſtärkſten Wirkſamkeit. Mit der Entwicklung der Mehrſtimmigkeit beginnt ihre Umbildung, d. h. das Zurücktreten der melodiſch-qualitativen und das Hervortreten der rational-formalen Elemente. Die Mehrſtimmigkeit bedingt zunächſt eine einer rein homophonen Muſik ganz unbekannte und auch unnötige Strenge in der Rationali-

2) S. hierüber vor allem die grundlegenden Forſchungen Peter Wagners.

sierung schon des stufenmäßigen Tonmaterials. In den frühen Epochen der Polyphonie spielt der einzelne Zusammenklang, die Konkordanz, eine theoretische wie praktische Rolle, die sich auch in der Auffassung der Distanz, des Intervalls als Tonschritt, für die Tonart bemerkbar machen muß. Doch behalten die Kirchentöne hier als Ganzes noch eine überwiegend melodische Bedeutung, wofür der besondere Charakter ihrer Tonalität, von dem später zu reden sein wird, ein Kriterium bildet. Der eigentliche Bruch tritt erst ein, als der Klang sich immer mehr verselbständigt, dadurch, daß eine Auffassung klanglogischer Beziehungen, ein Harmoniebewußtsein im modernen Sinne, in den Vordergrund tritt. Schon im 16. Jahrhundert sind die Kirchentonarten in der Praxis mit Elementen akkordlichen Denkens durchsetzt; zu der Musik des 17. Jahrhunderts vollends haben sie ihrem Wesen nach kaum noch ein wirkliches Verhältnis, wenngleich sie theoretisch noch aufrechterhalten werden; schließlich aber müssen sie, ihres Sinngehaltes beraubt, auch der Form nach zerfallen und dem neuen harmonischen Tonartbegriff des dur und moll Platz machen. Das Verständnis für ihre Bedeutung ist in dieser Zeit schon lange verloren; man betrachtet sie als reine Skalen und kommt so, um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, zu der durchaus richtigen Einsicht, daß sie als solche unvollkommen und im Sinne einer harmonischen Logik wenig brauchbar sind. Es ist aber bezeichnend, daß die populäre theoretische Auffassung von ihnen sich heute meist grade an dieser ihrer Verfallszeit orientiert, und daß sich grade an bestimmte harmonische Wendungen, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert gebräuchlich waren, die Vorstellung von dem spezifisch „Altertümlichen" und Fremdartigen der Kirchentöne geheftet hat, das dann wiederum gelegentlich ganz äußerlich, als ein besonderes Ausdrucks- und Klangfärbungsmittel, in moderner Musik Anwendung fand.

Ein ursprüngliches Ethos ist bei den Kirchentönen niemals stark in Erscheinung getreten. Die Lehre von der „moralitas", den Wirkungen und Eigenschaften der Tonarten, ist von Anfang an, soweit man sie hier zurückverfolgen kann, ein nicht sehr wesentliches Beiwerk und zum größten Teil ohne lebendige Eigenbedeutung aus der Spätantike übernommen, woraus sich wohl auch die Unsicherheit und die Abweichungen in den einzelnen Bestimmungen erklären. Sie schleppt sich als Anhängsel und traditionelles Erbgut durch die Jahrhunderte hin, in späterer Zeit oft angezweifelt und auf der anderen Seite wieder mit den seltsamsten Fiktionen, je nach der Einstellung der Zeit, gestützt. Bekanntlich hat sie sich auch nach dem Absterben der Kirchentöne bis in die Gegenwart hineingerettet, wenngleich noch mehr abgeschwächt und zu einer

Frage des „Stimmungscharakters" der Tonarten verwäſſert. Im Grunde iſt dies Problem, ſo betrachtet, gar keins, und was darüber zu ſagen iſt, hat bereits Mattheſon, der bedeutende Theoretiker zur Zeit Bachs und Händels, auseinandergeſetzt,[3]) als er die ganze modale Eigenſchaftslehre für das moderne Tonartenſyſtem, deſſen energiſchſter Verfechter er war, ablehnte und einem Tonartbegriff zuwies, der noch durch einen ganz anderen Reichtum qualitativer Momente ausgezeichnet und eher dem modernen Begriff der Stilart vergleichbar ſei. Was dann ſpäter an akuſtiſch-phyſiologiſchen oder pſychologiſchen Erklärungen einen Ausdruckscharakter auch für die formalen modernen Tranſpoſitionsſkalen, die wir Tonarten nennen, feſtzulegen ſuchte, betrifft meiſt Nebenſächlichkeiten ganz belangloſer Art, die mit dem, was in Wahrheit das „Ethos" einer Tonweiſe ausmacht, ſo gut wie nichts mehr gemein haben.

Die hier ſchematiſch in ganz kurzen Zügen angedeutete tonartliche Entwicklung iſt nur ein Niederſchlag der Evolutionen, die die abendländiſche Muſik in dieſer Zeit durchgemacht hat, untrennbar mit ihnen verknüpft. Der Unterſchied zwiſchen dem, was uns, oder beſſer geſagt den letzten zwei bis drei Jahrhunderten, eine melodiſche Linie iſt, ſowohl der Auffaſſung wie der konkreten Geſtalt nach, und dem was ſie etwa in der liturgiſchen wie weltlichen Muſik des Mittelalters, aber ſelbſt noch den Zeiten der niederländiſchen Polyphonie bedeutet, iſt außerordentlich. Was die Mehrſtimmigkeit des 15. von der des 18. Jahrhunderts unterſcheidet, iſt gar nicht ſo ausſchließlich die mehr oder weniger große äußerliche Selbſtändigkeit in der Führung der Stimmen – denn man kann eine ſolche Unabhängigkeit in ſehr verſchiedener Weiſe verſtehen – als vielmehr ſchon die innere Geſtaltung und Empfindung der einzelnen Linie für ſich. Sie trägt dort noch primär den Charakter melodiſchen Schaffens, d. h. eines Diſtanzgefühls ohne Beziehung auf andere als melodiſche Stützpunkte, der Geſte einer freien Bewegung im Tonraum. Hier aber herrſcht im Gegenſatz dazu der Typus einer Melodik, die ſchon ſelbſt aus der Logik eines latenten harmoniſchen Unterbewußtſeins heraus geſchaffen iſt, während das freie rein lineare Diſtanzgefühl auf ein Minimum ſinkt. Die „Tonart" iſt nicht mehr, was ſie urſprünglich war, die aus einer irrationalen lebendigen Melodik erwachſene, ſelbſt noch mit dem geſamten Lebensumkreis der Muſik verbundene Ordnung des Melos, ſondern ſie wird, als formale Skala, umgekehrt zu einem rückwirkenden rationalen Geſetz des Schaffens, zur Baſis einer Melodik, die ſich ausſchließlich in den Geleiſen eines rational geordneten tonalen

3) In der 1731 erſchienenen „Großen General-Baß-Schule", S. 68–84.

Organismus bewegt; ein Abhängigkeitsverhältnis, das ſich in den Beziehungen von Theorie, Muſikerziehung und Praxis bis ins Einzelne verfolgen läßt. Hat man doch häufig in dieſer Zeit die Melodie als eine „aufgelöſte Harmonie" bezeichnet und hierin den Kern ihres Weſens zu erblicken vermeint. Auch heute noch erſcheint der Allgemeinheit grade nur dieſe Art einer harmoniſch-tonal bezogenen Melodik als die allein „natürliche", während ihr der Zugang zu einer wirklich homophonen Linie und jeder auf einer ſolchen beruhenden Muſik nur in geringem Maße offen iſt. Es muß freilich in Rechnung geſtellt werden, daß ſie Muſik dieſer Art nur höchſt ſelten, und auch dann noch oft in verfälſchter, durch Bearbeitung, Harmoniſierung oder auf ähnliche Weiſe für ihr tonales Gefühl zurechtgemachter und ihr ſo bequem „entgegenkommender" Form vorgeſetzt erhält. Die Art, wie auf der anderen Seite die zeitgenöſſiſche Muſik von ſich aus den harmoniſch-rationalen Tonartbegriff wieder zu überwinden ſucht, wird noch Gegenſtand der Unterſuchung ſein.

„Die Auffaſſung vom Weſentlichen der Muſik hat ſich im Laufe der Zeit ſo ſehr ins Verſtandesmäßige verſchoben, daß wir eher fragen, welche Tonleiter einer Melodie, als welche Art Melos einer Tonleiter zugrunde liege," ſchreibt Hornboſtel einmal treffend über dieſe Situation.[4]) Erſt wenn ein ſolcher Standpunkt überwunden ſein wird, wird man die tonartlichen Geſetzmäßigkeiten einer Muſik in ihren weſensmäßigen Zuſammenhängen, und nicht nur äußerlich ſtrukturell, begreifen können.

3.

Fragt man, von der anderen Seite ausgehend, nach den Entſtehungsprinzipien (d. h. nach den prinzipiellen, nicht nach den empiriſchen Entſtehungsmöglichkeiten) der Tonleiter, ſo gelangt man zu der (erſtmalig von Stumpf angewandten) Unterſcheidung von Konſonanz- und Diſtanzprinzip. Das Konſonanzprinzip, das ſo, wie es im folgenden gebraucht werden ſoll, mit dem ſpeziellen Begriff der Konſonanz als Zuſammenklangserſcheinung noch nichts zu tun hat, iſt in den Beziehungen der Töne begründet, die ſich durch ihre „Verwandtſchaft" auf Grund ihrer einfachen Schwingungsverhältniſſe ergeben. Dies Prinzip iſt ſelbſtverſtändlich, lange bevor es als ein theoretiſch demonſtrierbares und mathematiſch errechenbares ſpekulativ aufgeſtellt und begründet werden konnte, in einer Art von unmittelbarem Konſonanzempfinden

4) „Melodie und Skala", Petersjahrbuch 1919, ein für die vorliegenden Probleme in vieler Hinſicht intereſſanter Aufſatz.

wirksam, das schon auf relativ frühen Stufen musikalischer Kultur zumindest dem einfachsten Intervallverhältnis der Oktave (als „derselbe Ton in höherer Lage"), aber auch der Ober- und Unterquint (Quart) eine melodische Sonderstellung gibt; es führt in Konsequenz zu der Herausbildung der meisten Formen pentatonischer und diatonischer Skalen. Im Gegensatz dazu beruht das Distanzprinzip auf der Anschaulichkeit tonräumlicher Entfernungen und dem Bestreben nach Festlegung einer distanzmäßigen Maßeinheit; Endergebnisse sind Skalen wie die gleichstufigen Fünf- und Siebentonleitern der Javaner und Siamesen. Die Bevorzugung der 5 und 7, die wir überall beobachten können, dürfte besonders hier mit der symbolischen und kultischen Bedeutung dieser heiligen Zahlen zusammenhängen. In keiner der bestehenden Skalen ist eins dieser beiden Prinzipien ganz rein verkörpert. Das Intervall, das in den eben genannten asiatischen Tonleitern gleichstufig geteilt wird, die Oktave, ist selbst die erste der dem Konsonanzprinzip zugehörigen Erscheinungen. Umgekehrt ist in unserem modernen abendländischen Tonleitersystem ein Distanzprinzip in der Tatsache der gleichschwebenden Temperatur verborgen und scheint eben heute Ausgangspunkt einer grundlegenden Wandlung unseres Tonartbewußtseins zu werden.

Die Temperierung ist ein durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit bedingter Notbehelf, solange das musikalische Schaffen und seine theoretische Systematik auf den Auswirkungen des Konsonanzprinzips ruhen, wie es bei uns bis jetzt der Fall war. Denn es ist so, daß die gesamte harmonisch-tonale Musik in ihrer Bewegung, ihren Fortschreitungs- wie Zusammenklangsgesetzen naturgemäß die Fiktion einer reinen Stimmung zur Grundlage hat, und daß wir das, was in der Wirklichkeit auf unseren Instrumenten temperiert, d. h. in diesem Sinne unrein, erklingt, auf das beziehen, was eigentlich als rein „gemeint" ist. Dabei soll natürlich nicht übersehen werden, daß es auch in dieser Musik schon eine ganze Reihe von Erscheinungen gibt, die mit dem bloßen Konsonanzprinzip nicht erklärbar sind und aus diesem herausdrängen; hier jedoch handelt es sich nur um die allgemeine Grundlage. Obgleich wir nun eine vollständige Halbtonleiter als Tonmaterial besitzen, bleibt die Chromatik dabei akzidentelles Moment, während nur die Diatonik das eigentlich essentielle darstellt. Diese Diatonik ist in ihrer Herkunft aus dem Konsonanzprinzip von vornherein als eine dualistische ableitbar, wobei es sich aber um einen melodischen Dualismus der Richtungstendenz handelt, nicht um einen harmonischen, als welcher er meist allein verstanden und auch von seinen letzten Hauptvertretern (Öttingen, Riemann) erklärt

wird. Die ſpekulative Begründung (Vergrößerung der Schwingungszahl durch Teilung des ſchwingenden Körpers, mathematiſch als Diviſion, aufwärtsführende Tonreihe; umgekehrt Verkleinerung der Schwingungszahl durch entſprechende Vergrößerung des ſchwingenden Stücks, Multiplikation, abwärtsführende Tonreihe) führt zu den diatoniſchen Grundformen, die ſich mit dem Doriſchen der Antike bzw. Phrygiſchen der Kirchentonarten (abwärts) und dem modernen dur (aufwärts) decken. Von dieſen beiden Formen iſt in einer harmoniſchen Muſik, die auf einem Fundamentton aufbaut, d. h. von unten nach oben denkt, notwendig die Form des dur die herrſchende; daß ſie mit der Obertonreihe übereinkommt, iſt mehr als ein natürlicher Beweis wie als Begründung hierfür anzuſehen. Alle Verſuche, in einer ſolchen Muſik ein „moll" als harmoniſch gleichwertig zu konſtruieren, müſſen daher theoretiſch zu Kompromiſſen führen, genau wie in der Praxis das, was wir moll nennen, ein Kompromiß darſtellt, und ſie müſſen letzten Endes ſcheitern, weil ſie Angriffsflächen bieten, die von einer einſeitig harmoniſch beſtimmten Einſtellung her gar nicht zu decken ſind. Dies erklärt ebenſo die Hilfloſigkeit der empiriſchen Satzlehre gegenüber dem moll, das ſie in der überwiegenden Mehrheit als „künſtlich", als von dur abgeleitet oder ähnlich empfindet und behandelt; und ſchließlich die ſchon oben angedeutete Tatſache, daß unſre ſämtlichen Molleiterformen – ſchon ihre Mehrzahl gegenüber dem einen dur iſt bezeichnend – Miſchformen darſtellen durch Einbeziehung eines oder mehrerer aufwärtsſtrebender Durleittöne und Eliminierung des eigentlich kennzeichnenden leitereigenen Suprasemitoniums (des vor c bzw, f vor e). Im Gegenſatz hierzu iſt die Form der abwärtsgerichteten Diatonik (der Begriff des moll iſt als zu ſehr belaſtet hierfür einſtweilen wohl beſſer auszuſchalten) in allen rein melodiſch gerichteten Muſikkulturen die primäre. Die überwiegende Abwärtstendenz jeder natürlichen Melodik iſt ſchon aus phyſiologiſchen Gründen bedingt und läßt ſich z. B. noch heute in der Struktur primitiver Muſik leicht beobachten. Auch in der rein homophonen Melodik liegt alſo ein Ruhepunkt – nicht zu verwechſeln mit dem tonalen Hauptbeziehungston – in der Tiefe, nur daß ſich dieſe Tatſache für die ſkalenmäßige Entwicklung hier in entgegengeſetzter Weiſe auswirken muß als bei harmoniſcher Musik. Das Doriſche als grundlegende Skala der Antike iſt, ſo betrachtet, kein Zufallsergebnis, ſondern ausgebildetſte Form einer innerlich organiſchen Entwicklung.

Die vielfältigen Strebetendenzen modern-diatoniſcher Melodik verlieren in dem gleichen Maße an Boden und Berechtigung, in dem sich die Entwicklung von der Auf-

faſſung der Chromatik als einer akzidentellen zu der einer eſſentiellen hinbewegt. Die Temperierung führt in Konſequenz zu einer Verſelbſtändigung, die nichts anderes bedeutet als Entfernung und Loslöſung vom Naturklang, Übergang vom Konſonanzprinzip zur Diſtanzauffaſſung. Die Ganztonleiter Debussys, die Zwölftonmusik Hauers, die Vierteltonbeſtrebungen Hábas und anderer sind nur verſchiedene mehr oder weniger bewußte und weitgehende Formen dieſer gleichen Entwicklungstatſache, die sich in der gegenwärtigen Musik natürlich nicht als eine einheitliche, ſondern in den verſchiedenſten nebeneinanderlaufenden Stadien und gekreuzt von ſcheinbar entgegengeſetzten Strömungen, darſtellt. Die „Linearität", die heute nicht nur innerhalb der Formen der Mehrſtimmigkeit als Polyphonie und Heterophonie, ſondern auch in der Bedeutung einer rein homophon empfundenen und aufzufaſſenden Einſtimmigkeit wieder langſam zur Herrſchaft gelangt, ſteht in enger Beziehung zu dieſer Umdeutung der Tonleiter von einer konſonanzmäßig hergeleiteten und aufgefaßten zu einer diſtanzmäßigen; beides erweiſt sich als Erſcheinung des gleichen Grundwillens. Die Formalisierung des Tonartbegriffs hat aber hier jenen äußerſten Grenzwert erreicht, der, ebenſo wie auf der anderen Seite die einmalige Melodie, nicht mehr eigentlich „Tonart" zu nennen iſt; denn die Skala hat nunmehr jegliche Geſtaltungsgeſetzlichkeit, wie sie in der Diatonik bzw. konſonanzmäßig aufgefaßten Chromatik durch Richtungstendenz und Tonſtrebecharakter noch angedeutet iſt, verloren. Was übrig bleibt, iſt allein die in der Form feſter Stufen sich darſtellende Rationalisierung des Tonmaterials. Daneben aber ſcheint grade in dem Beſtreben nach Einführung immer kleinerer Stufen (ſelbſt Sechstel- und Zwölfteltöne standen ſchon zur Diskuſſion) auch wieder ein Weg zur Irrationalisierung der melodiſchen Linie zurückzuführen: hier beginnt sich offenbar ein Kreis zu ſchließen.

4.

Die eigentlich bindende Funktion deſſen, was wir Tonart nennen, ist in dem Tonalitätsbegriff verkörpert. Der Form der Tonart als Tonweiſe ist dieſer Begriff abſolut immanent: denn die Weiſe ist ſelbst nur eine der Formen eines univerſalen Tonalitätsbegriffes und hat ohne dieſen keine formale Existenz. Mit zunehmender Formalisierung der Tonart tritt notwendig auch eine zunehmende Verſelbständigung des Tonalitätsbegriffes ein. Für die moderne Diatonik ist die begriffliche Teilung in Tonart und Tonleiter trotz des realen Zuſammenhanges beider durchaus ſchon möglich.

In einer distanzmäßigen Materialleiter aber, wie sie in der reinen Zwölfton- oder Vierteltonſkala oder ähnlichen Gebilden verkörpert wäre, besteht keinerlei Zuſammenhang mehr; die Tonalität ist für sich und losgelöst von einer formal-ſkalenmäßigen Bedingtheit wieder aufzubauen, muß als ein neues meliſches Geſetz unmittelbar aus dem Formwillen der Musik herauswachſen.

Schematiſch betrachtet, ist der Begriff der Tonalität durch die Vorherrſchaft eines oder mehrerer Töne oder auch Tongestalten bestimmt, als Bewegungs- oder als Klangzentrum für einen musikaliſchen Verlauf, der auf dieſes Zentrum in irgend einer Weiſe bezogen ist. Man kann demnach grundſätzlich eine ganze Reihe verſchiedener Formen der Tonalität unterſcheiden: harmoniſche und melodiſche, stabile und labile Tonalität, je nach Art und Intensität der tonalen Beziehung. Die Form der Tonalität, die wir im engeren Sinne mit dieſem Namen belegen, ist eine harmoniſche und stabile. Die Logik der akkordlichen Beziehungen, beruhend in dem aus dem Konſonanzprinzip hergeleiteten Verwandtſchaftsverhältnis der Klänge, ist vereinheitlicht in einem festen tonalen Formſystem von Haupt- und Nebenakkorden jeder Tonart, in welchem wiederum jedem einzelnen Ton und jeder Tonverbindung eine vorbestimmte, nur innerhalb gewiſſer Grenzen variable Stellung zukommt. Die Kadenz der drei „Funktionen" ist Zentrum des Systems, die Tonika ist Ausgangs- und Zielpunkt aller Entwicklungen; die in den Leittönen verkörperten melodiſchen Strebetendenzen sind nur denkbar in ihrer Endrichtung auf eine jeweilige Tonika. Der Prozeß der Erweiterung und allmählichen Auflöſung dieſer Art Tonalität im Verlauf des 19. Jahrhunderts ist im einzelnen in Ernst Kurths „Romantiſcher Harmonik" eingehend und erſchöpfend dargestellt. Er führt im Endergebnis zu Formen der Tonalität, wie wir sie etwa in der ganzen Neuromantik als ſpezifiſche Kennzeichen finden: der formell aufrechterhaltenen Tonart steht als eigentlich dominierendes Element eine Vielheit ineinander verſchwimmender Klänge und Klangbeziehungen gegenüber; die unaufgelösten und nur auf Umwegen auflösbaren internen Leittonſpannungen alterierter Akkorde sind als Mittel der Verſchleierung ihrer Funktionsbedeutung, d. h. ihrer harmoniſch-tonalen Beziehung benutzt, ohne daß dieſe dabei ſchon ganz aufgehoben wäre. Ähnliche Wirkungen ergeben sich durch ein Überwuchern modulatoriſcher Beziehungen, die die faktiſche Herrſchaft einer Tonart kaum noch zum Bewußtſein kommen laſſen und damit ihren Sinn als eines Bindemittels ſo gut wie illuſoriſch machen. Zu neuen Formen der klanglichen Tonalität führt der Impreſſionismus. Hier ist jene tonartliche Bindung,

die in der Logik der funktionellen Harmonik ihren Ausdruck findet, prinzipiell aufgegeben (entwicklungsmäßig natürlich mit Unterschieden), und an ihre Stelle tritt in erster Linie eine Tonalität der Klangfarbe. Eine bestimmte Tonigkeit kann sich darstellen etwa in dem Hervorleuchten eines durchgehaltenen Tons oder einer immerwiederkehrenden Klangkombination, die aber für sich und absolut, d. h. ohne einer harmonisch-tonartlichen Logik unterworfen zu sein, allein nach der Seite ihres „klangsinnlichen Inhalts" zu werten ist. Die bindende Farbwirkung eines dem Orgelpunkt verwandten Prinzips wird so zu einem Tonalitätsfaktor besonderer Art. Damit sind nur wenige Möglichkeiten einer klanglich labilen Tonalität angedeutet. Zwischenformen, die in ganz anderer Richtung liegen, wie die Polytonalität, bei der die Einzelstimme im Sinn der harmonischen Tonalität gestaltet, der klangliche Zusammenhang der Stimmen dagegen tonal nicht beziehbar ist, seien nur im Vorbeigehen erwähnt.

Dagegen muß auf den umfassenden Komplex der melodischen Tonalität etwas näher eingegangen werden. Von ihr bleibt natürlich jene Melodik unberührt, die, auf der Funktionsharmonik basierend, den in ihr latent wirksamen Gesetzen der harmonischen Tonalität untergeordnet ist, selbst wenn das akkordliche Fundament fehlt, die Linie einstimmig erklingt. Eine rein melodische Tonalität beruht auf einem tonalen Raumgefühl, in welchem das Intervall primär Bewegungsschritt ist; wo eine Konsonanzbeziehung mitspielt, ist diese nicht als latentes Harmoniebewußtsein, sondern nur in der Größe des Intervallschritts gegeben, dessen Grenztöne, ohne durch eine Beziehung absoluter Art gebunden zu sein, dadurch eine bestimmte Färbung in ihrer Relation zueinander erhalten. Das Hervortreten eines tonalen Hauptons in rein homophoner Musik hat darum eine ganz andere, in viel geringerem Maße zentralisierende Wirkung als die „Tonika" in der harmonischen Tonalität. Der schwankende, labile Charakter dieser melodischen Tonalität ist schon äußerlich dadurch kenntlich, daß tonaler Hauptton, melodischer Schlußton und die Ecktöne des Ambitus (sowohl als formal-skalenmäßiger wie als tatsächlicher melodischer Umfang) in ihren Schwereverhältnissen häufig gegeneinanderstehen und eine gewisse Ausbalancierung der Linie bewirken, während in dem harmonischen Tonartbegriff diese Funktionen miteinander identisch sind und so das Gesamtgewicht allein in dem tonischen Akkord ruht. Denn hier ist die logische Beziehung der zeitlichen Folge zu einer gleich-zeitigen des vertikal bezogenen Klanges umgebildet, welche nunmehr ihrerseits restlos wieder die Abhängigkeitsverhältnisse der horizontalen Linie bestimmt. Die Quintstufe, die als „Dominante" gelegentlich, z. B.

in vielen Volksmelodien, in der Tat noch etwas von einem urſprünglich melodiſch dominierenden Charakter eines in der Mitte des Ambitus liegenden melodiſch-tonalen Hauptons bewahrt hat, verliert dieſen Charakter, ſobald das harmoniſche Dominantgefühl, alſo das, worauf wir das Wort heute ausſchließlich anwenden, ſich bemerkbar macht; ſchon der im Dominantakkord als Terz gegebene Leitton mit ſeiner überragend ſtarken Wirkſamkeit beſtimmt dieſe Dominante als auf die Tonika bezogen und zu ihr hinleitend. Bei einer melodiſchen „Dominante", wie wir sie in verſchiedener Weiſe in der „Mese" der Antike, dem „tonus currens" der Kirchentonarten oder auch dem „Madhyama" der indiſchen Musik finden, ist ein ſolches Beziehungsverhältnis natürlich ausgeſchloſſen; die „Dominante" trägt hier vielmehr ſelbst den Sinn einer melodiſchen Tonika. Daß ein derartiger melodiſch-tonaler Hauptton vorwiegend in der Mitte des Ambitus liegt, hat ſeine natürliche entwicklungsmäßige Begründung und läßt ſich ſchon an dem Entstehungsprozeß, ſoweit er uns ſichtbar ist, aufweiſen. Die Grundformen melodiſcher Linien gehen vom Einzelton aus, um den ſich allmählich nach beiden Seiten hin Nachbartöne herumranken; Beiſpiele primitiver Musik zeigen noch heute einen derartigen Zustand der Melodik, der allerdings, wie analytiſche Einzelstudien erweiſen, keineswegs etwa ein Urzustand, ſondern ſelbst ſchon Produkt einer fortgeſchrittenen Entwicklung ist. Dies Stadium, in dem zwei bis drei Töne als differenziert auseinandertreten, weist im Keime bereits Merkmale der ſpäteren Formen melodiſcher Tonalität auf, dadurch daß einem meist durch Repetition gekennzeichneten Hauptton als Mittelton das durch die phyſiſche Steigerung Hervorstechende eines über ihn hinausgehenden zweiten Tons oder das natürliche Schwergewicht eines fallenden Schlußtons entgegensteht. Von dort aus führt die Entwicklung ſowohl zu einer Bereicherung des Tonmaterials wie zu wachſender Festigung der Tonbeziehungen im Bewußtwerden der tonräumlichen Anſchauung, wobei die Instrumente einen bedeutungsvollen Entwicklungsfaktor darstellen. Schließlich bildet ſich stets ein bestimmtes Wertverhältnis der Töne heraus, das im weſentlichen die jeweiligen Endformen tonaler Bindung bedingt.

Wenn man von hier aus wiederum die Brücke ſchlägt zu der gegenwärtigen Lage unſerer Musik, ſo erkennt man die aktuelle Bedeutung dieſer Fragen. Eine temperierte Skala, als distanzmäßig geordnetes Tonmaterial aufgefaßt, ist, wie wir geſehen haben, losgelöst von jeglicher in ihr ſelbst gegebenen Tonalitätsbedeutung; allein in dieſem Sinne kann man sie a-tonal nennen. Damit aber ist noch nichts ausgeſagt über die Geſetzmäßigkeiten einer auf ihr basierenden Musik, mit Ausnahme der nega-

tiven Bestimmung, daß die Funktionen und Tendenzen der engeren harmonischen Tonalität für eine solche Musik notwendig aufhören zu existieren und daher in keiner Weise mehr eine Grundlage abgeben können. Dagegen stehen ihr unter anderem alle Möglichkeiten melodischer Tonalität offen und werden in der Tat heute bereits immer mehr, als bewußtes oder unbewußtes Formmittel angewandt. Es muß dies besonders betont werden gegenüber der theoretischen Einstellung der Vertreter einer „reinen Atonalität", die bei einer zwölfstufigen Skala den Sonderfall einer fortdauernden Folge (bzw. Gleichzeitigkeit) aller zwölf Töne der Skala als Gesetz aufstellen. Der Sinn und Wert eines solchen „nomos" ist höchstens in der Bedeutung einer besonders scharfen Reaktion gegen das diatonisch-harmonische Tonartbewußtsein zu sehen, indem die prinzipielle Gleichwertigkeit aller Skalentöne, die vollkommene Bedingungs- und Voraussetzungslosigkeit des Tonmaterials dadurch erzwungen wird. Die Tonalitätsmöglichkeiten der lebendigen Musik haben aber nunmehr ihre Quellen garnicht mehr innerhalb, sondern außerhalb des Skalenbegriffs, sind wieder, was sie im eigentlichsten und reinsten Sinn bedeuten: Formen melischer Bindung, die in einer unendlichen Fülle und Mannigfaltigkeit Gestalt gewinnen können. Erwin Stein hat kürzlich in einer aufschlußreichen Arbeit über „Neue Formprinzipien"[5]) dargelegt, wie beispielsweise in den letzten Werken Arnold Schönbergs neue Arten tonaler Bindung in der Form fester motivischer Tongestalten als Beziehungskomplex, der „Grundgestalten", wie er sie nennt, auf der Basis der reinen Zwölftonskala angewandt sind. Das Wichtigste daran bedeutet die Tatsache, daß „Tonalität" hier wieder eine Frage der Formprinzipien, nicht, wie bisher, primär eine Frage der Klanglichkeit ist. Anfang und Ende des Tonartbegriffs sind mit dieser Deutung der Tonalität als Formproblem umschrieben; sie kann sich praktisch wie theoretisch als fruchtbar erweisen.

---

5) „Anbruch", Schönbergsonderheft August 1924.

Hans Luedtke (Berlin)

ORGELIDEALE EINES JAHRTAUSENDS

Innerhalb eines Jahrtaufends verfolgt der Orgelbau zwei verfchiedene Ideale: die erhabne Größe des Göttlichen und die ftille Selbftbefinnung des Individuums, oder unfarbig-überfinnliche Zufammenfaffung zum Ganzen und farbig-finnliche Beziehungen zwifchen Teilen. Unfre Zeit fragt nach einem Dritten, nach farbig-finnlicher Zufammenfaffung zum Ganzen.

Im früheften Mittelalter befaßen die primitivften Orgeln etwa 20 Pfeifen von gleicher Dicke, aber verfchiedener Länge. Verhältnismäßig war alfo die kürzefte am dickften, die längfte am dünnften, daher der höchfte Ton dunkel-flötenartig, der tieffte dünn ftreichend, worauf Hugo Riemann bisher als einziger aufmerkfam gemacht hat. Diefe Farbigkeit innerhalb einer einzigen Pfeifenreihe wurde aber damals, weil fcheinbar felbftverftändlich, garnicht beachtet. Alle Aufmerkfamkeit galt ja der Tonhöhe, dem diatonifchen Syftem.

Bald kamen die Orgeln nicht mehr in kleine romanifche Kapellen zu ftehen, fondern follten in erhabnen gotifchen Domen Widerhall wecken und vielleicht auch Gemeinderefponsen unterftützen. Das erforderte verftärkte Tongebung und führte zu mehrchöriger Pfeifenbefetzung, zu der in Quinten und Oktaven chorifch erklingenden Organummixtur. Man befetzte fchließlich Mixturen bis zu 40 und 60 Reihen. Die haben natürlich „starck geschrieen und ein grob Getümmel" verurfacht. Sie zeigen aber die Orgelidee der Gotik: Die Orgel bildet nun eine unfarbige, ungeteilte Großmixtur von elementarer Klangkraft und foll überfinnlich wirken.

Nun drängt die zu große Maffe nach Abfpaltung kleinerer, leiferer Teile. Es entwickeln fich bis zu drei Klaviaturen und Pedal. Als fchließlich auch diefe durch Regifterzüge aufgelöft werden, beobachtet man Unterschiede zwifchen den einzelnen Pfeifenreihen: hohe und tiefe Charaktere je nach Oktavlage der Reihe, ftarken und fchwachen Klang je nach Windzufuhr, „gravitätifchen" Eindruck bei weitem Pfeifendurchmeffer gegenüber „penetrantem", „fpitzem" Eindruck bei gleichhohen Tönen mit geringerem Rauminhalt. Insbefondre zeigt fich, daß jede Mittellage gegenüber den übrigen nach Farbe und Größe des Tons (Rauminhalt oder Volumen) eine auffällige Einheit in fich felbft darftellt. Folglich verfucht man, dies Kernftück bis zur oberften und unterften Grenze auszudehnen. So dürfte etwa im 15. Jahrhundert jener Begriff der Orgel-

mensur geschaffen worden sein, der bis heute herrschend gewesen ist: Die charakteristische Klangfarbe einer Oktavlage und ihr bestimmtes Klangvolumen werden auf dem Gesamtumfang der Klaviatur ausgedehnt.

Infolgedessen wird jedes Register als Individualität gewertet. Schon ein einziges Gedeckt wird zum selbständigen Instrument und heißt Positiv oder Portativ. Ein oder zwei Zungenstimmen mit niedrigen, gekröpften Schallbechern bilden als gänzlich andersfarbiges Instrument ein „Orgelregal". Also jedes Orgelregister erscheint als spezifischer sinnlicher Reiz und gilt in Kirchen-, Haus- und öffentlicher Festmusik ebenso viel wie ein Krummhorn, Zink oder Flöte. Die „Örgelchen" bedeuten für die Renaissance richtige Orchesterinstrumente.

Das Barockzeitalter gestaltet aus diesen Elementen ein solistisches Spiegelbild des ganzen Orchesters. Dies „Organo pleno" entsteht durch Aufbau farbiger Gegensätze zwischen den verschiedenen Manualebenen und zwischen vielfachen Klanghöhen vom 16' Ton bis zum 1' Ton; z. B. einem „Schnarrwerk" (Regal, Bärpfeif, Krummhorn) mit leuchtend „naher" Klangfarbe, aber im 16' Ton stehend, wird eine zwei Oktaven höher klingende, ganz leise Flötenstimme (Nachthorn, Blockflöte oder dergleichen) beigesellt, wie ein weit entfernter wesenloser Schatten oder eine darüber schwebende Wolke. In einem andern Manual wiederum erhält eine dunklere Flöte silbrigen Glanz durch die Aliquottöne hoher zarter Mixturregister. Derart gewinnt die Registrierkunst: für das Nacheinander metrischer Flächengliederung Licht- und Schattenwirkung, für das Nebeneinander kontrapunktischer Linien verschiedene Daseinsebenen, deren Farbkontraste in malerischem Gleichgewicht verharren sollen. Elementare Kraft fehlt. Stimmungsreicher Individualismus, kammermusikalische Intimität entschädigen reichlich. Der Orgelbau des Barock hat ein erstes Klangideal erfaßt. Michael Prätorius als sein theoretischer Kronzeuge ermöglichte 300 Jahre später (1921) ein klingendes Denkmal seiner Zeit, die Prätoriusorgel der Universität Freiburg i. Br.

Im 30jährigen Kriege ging diese Blüte wirklicher Orgelkultur zugrunde. Dennoch öffneten sich dem auserwählten J. S. Bach die verschütteten Quellen. Er kam von Jugend auf in nachhaltige Berührung mit den bedeutendsten Meistern und letzten Instrumenten dieser abklingenden Epoche: 1700–1703 in Lüneburg bei Georg Böhm und auf Ausflügen in Hamburg, 1706 in geradezu entscheidender Weise bei Buxtehude in Lübeck, 1720 in Hamburg nochmals beim fast hundertjährigen Reinken, der seinem

Spiel mit den Worten dankte: „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben, aber ich sehe, daß sie in Ihnen noch lebt."

Der heutige Streit über „moderne Orgel" und „Bachorgel" nennt gewöhnlich Gottfried Silbermann als Repräsentanten „seines" Orgeltyps. Wie stark das zugunsten der Prätoriusorgel einzuschränken ist, darüber bei andrer Gelegenheit. Jedenfalls verkörpert die Silbermannorgel ein der Prätoriusorgel entgegengesetztes Klangideal. Aber Bachs einzigartiger Ausgleich zwischen harmonisch-vertikalem und polyphon-linearem Denken vollzieht eine Synthese zwischen beiden Idealen, wie sie in damaliger Wirklichkeit gar nicht bestand. Das Majestätisch-Große seiner Kunst scheint sich eher in Silbermann-Orgeln zu offenbaren, das Tiefsinnig-Persönliche der Kontrapunktik verlangt nach der farbigen Selbständigkeit der Teile, wie sie der Prätorius-Orgel eigen ist.

Beiden Orgeltypen gemeinsam ist jene Klarheit und Durchsichtigkeit, welche sie der Überlagerung des Grundklanges durch höhere, feinschneidende Mixturen verdanken. Aber bei Silbermann sind die Manualterassen nicht Farbgegensätze, sondern dynamische Stafflungen, um die Gesamteinheit größer oder kleiner erscheinen zu lassen. Alle Register dienen nur dazu, den Prinzipalklang zu einer Gesamtmixtur in gotischem Sinne zu steigern.

Wenn die Prätorius-Orgel menschlich empfindend, in sich gekehrt dahinträumt, so stellt die Silbermann-Orgel das objektiv Göttliche dar und bietet sich dienend oder führend dem kultischen Gemeinsamkeitsgefühl.

Aber während dieses in starrer Orthodoxie verknöchert, beginnt die antikirchliche Aufklärungszeit und mündet in die französische Revolution. Die dynamische Unruhe und motivische Kleinarbeit der Mannheimer Sinfoniker, die Gesangsmelodik der Oper anderseits führen zum weltlichen Stil der Wiener Klassiker, zur modernen Instrumentation von Weber und Meyerbeer, von Wagner und Liszt.

Weber und Meyerbeer sind die bedeutendsten Schüler eines Mannes, der in entscheidenden Entwicklungsjahren den glänzenden Aufstieg der Mannheimer Hofkapelle aus nächster Nähe erlebte. Die Operninstrumentation seiner Schüler zeigt, wozu die Lebensarbeit Abbé Voglers die Orgel gern gemacht hätte.

Vogler erkannte, daß die schlechthin erhabne, objektiv starre Silbermann-Orgel gänzlich aus dem Brennpunkt des geistigen Lebens seiner Zeit gerückt war. Er hoffte, daß die einzigartige Anpassungsfähigkeit der katholischen Kirche seinem entgegengesetzten

Klangideal zum Siege verhelfen werde, einem die Massen mitreißenden, südlich theatralischen, farbig blendenden, durch Beweglichkeit reizenden, orchestralen Orgelklang.

Er ordnete die Manualkomplexe nach Klangfarbenfamilien wie beim Orchester und führte die schon in altitalienischen Orgeln vorhanden gewesene Baß-Diskantteilung des heutigen Harmoniums ein. Er drang auf grundsätzliche Ausnutzung des schon von Händel begrüßten Schwellkastenprinzips, um den an sich starren Orgelton dynamisch zu beeinflussen, um ihn gesanglich zu beleben. Kurz, die Orgel sollte ein dem Orchester gleichwertiges, möglichst kleines Instrument von typisch festgelegtem Farbigkeitswert sein.

Die Orgelbauer Eberh. Fr. Walcker und Cavaillé-Coll verwirklichten Einiges der sie begeisternden Ideen. Aber es war zu wenig. Man scheiterte am bürokratischen Widerstand der „Sachverständigen". Wäre Abbé Vogler durchgedrungen, so hätte die Orgel innerhalb des allgemeinen Musiklebens niemals so zum Fremdkörper werden können wie das im 19. Jahrhundert geschah.

Nun entfernte sich allerdings auch ohne ihn der Orgelbau des 19. Jahrhunderts von der Silbermann-Orgel. Denn Pneumatik und Elektrizität schufen die Möglichkeit zu allen sogenannten modernen Spielhilfen. Liszts und Regers aufwühlend deklamatorische, gänzlich entfesselte Dynamik bezeugt in diesem Punkte einen entscheidenden Fortschritt von Stafflung zu fließenden Übergängen und überraschend wechselnden Mischkomplexen.

Aber die neue Freiheit der Orgelbautechnik war nicht musikalisch gebändigt und vergaß alle von Prätorius, Silbermann und Abbé Vogler beobachtete Systematik des Gesamtaufbaus. Das eine Werk säuselt und wimmert, das andre brüllt. Das eine ist im Baß zu schwach, aber im Diskant kreischend. Das andre ist im Baß plump und undurchsichtig, aber im Diskant zwergenhaft. Kurz, die meisten vor dem Kriege gebauten Orgeln sind im Gesamtklang entweder verwaschen und matt oder undurchsichtig und brutal.

Kein Wunder, daß die führenden Komponisten keinen Anhalt sehen, mit welchen typischen Eigenschaften sie eigentlich zu rechnen haben. Daher klafft ein Widerspruch in der heutigen Verwendung des Instruments: Vom Solisten erwartet man feinsinnige Schattierungen und Solofarben. Aber bei Verbindung von Orgel mit Orchester berücksichtigt man nur die unfarbige Antipodin des „Weltlichen". Bestenfalls wird das volle Werk herangezogen, um z. B. in R. Strauss' Alpensymfonie die naturalistische Kraft der Sturmszene zu erhöhen.

Wenn die Orgel nicht bloß ein einseitig auf Kultdienst beschränktes Sonderdasein führen, sondern sich irgendwie in das allgemeine Klangbewußtsein unsrer Zeit eingliedern will, so dürften folgende Gesichtspunkte maßgebend sein:

Den kristallklaren, majestätischen Glanz Silbermanns wünscht jeder. Die schrankenlose Freiheit dynamisch-rhythmischer Art finden die heutigen Organisten unentbehrlich. Nun begegnen wir auf allen andern Gebieten modernen Musiklebens auch noch zeitlich-horizontal wandelnder Farbtönung im Ablauf ein und derselben Kontrapunktlinie sowie vertikalen Zwischenstufen unterschiedlicher Hauptfarben. Wenn dementsprechend die geistesverwandte Farbstafflung der Prätorius-Orgel zu unmerklich fließenden Farbübergängen befähigt würde, so entstünde eine neue Stileinheit, etwas mit dem modernen Orchester Verschmelzendes, zugleich sein Spiegelbild. Das wäre ein neues, drittes Klangideal.

Die farbwandelnden Übergänge müßten aber ohne Zutun des Spielers im Orgelbau selbst, d. h. in der Stellung der Pfeifen begründet sein. Sie könnten also einmal in „seitlicher" Richtung, d. h. in einem Klangwandel gleichbleibender Tonhöhe verlaufen, ein ander Mal in „senkrechter" Richtung vom tiefsten zum höchsten Ton eines Registers. Beide Möglichkeiten soll die Praxis binnen kurzem beweisen.

Die „seitliche" Wandlung wäre etwas dem Registercrescendo Verwandtes, aber keine Addition, sondern ein gleitender, rhythmisch fessselloser Austausch zwischen allen als Grundfarbe zu betrachtenden Registern. Sie gliche einem sich drehenden Prisma und müßte ähnlich verwandt werden wie das motivisch-metrische Verschränken und Ablösen der Instrumente in modernen Partituren.

Die Wandlung in „senkrechter" Richtung ist etwa so zu verstehen: Nach den bisherigen Grundsätzen des Instrumentalbaus sollen z. B. beim Klavier oder einem Flötenregister der Orgel alle Töne betr. Klangfarbe und Stärke absolut gleich bleiben und sich ausschließlich betr. Tonhöhe ändern. Dagegen läßt sich das „Changierprinzip" einem Regenbogen vergleichen: Man geht z. B. innerhalb einer Pfeifenreihe von tiefen, dunklen Flötentönen zu immer helleren Pfeifenarten über, ohne irgendwo einen „Bruch" fühlbar werden zu lassen. Dann läßt sich auf gleicher Klaviatur zu dunkler Flötenbegleitung eine helle Zungenstimme als Melodie spielen. Oder umgekehrt wird von fagottähnlicher Baßlage zu dunklem Gedecktdiskant übergeleitet. Also bisher mußten zwei verschiedene Stimmen wie Flöte und Oboe parallel zueinander laufen, vom tiefsten bis zum höchsten Ton. Jetzt können sie sich an bestimmten Punkten kreuzen. Bisher

gab es nur einerlei Addition über den Gesamtumfang der Klaviatur hin, jetzt sind auf gleichem Gebiet vielfache Mischungen möglich. Nach dem neuen Prinzip sind ganze Orgelwerke zu disponieren.

Bald wird daher die Wirklichkeit zumindest den Willen zu einem neuen, aus unsrer Zeit gebornen Orgelideal erkennen lassen. Einsichtiger Wille kann auf die Dauer nicht ohne Erfolg und Erfolg nicht ohne weittragende Bedeutung bleiben.

Hans Henny Jahnn (Klecken, Kr. Harburg)

DIE ORGEL

Es muß von der Organisation des Instruments gesprochen werden, wie sie in handhabbaren Begriffen sich darstellt. Und so sehr ich selbst das letzte Ziel als eine Erfüllung betrachte, die sich dem Wort entzieht, so weiß ich doch, daß ich die Weisheit, um die es sich hier handelt, um so überzeugender und eindeutiger sage, je sachlicher ich sie aussprehe. Die Orgel als Instrument gibt bildlich und plastisch dem Auge eine Vorstellung von dem, was sie als klingendes Gebilde verkündet. Die Architekten der letzten hundert Jahre haben das sicher nicht begriffen, obgleich es so offenbar ist, denn sonst wären wir wohl bewahrt geblieben vor den zehntausend Orgelgesichten, die uns über den inneren Aufbau belügen. Und ich brauchte garnicht diesen schönen oder beleidigenden Allgemeinplatz zu nennen, der uns von einer kinderreichen Familie sagt daß die Kleinen wie die Orgelpfeifen erschienen wären. Ich will nun nicht andeuten, daß die Orgel irgend etwas mit Fruchtbarkeit oder Vermehrung zu tun habe; und sobald die Kinder Erwachsene geworden sind, ist der Vergleich auch schon zerbrochen. Dennoch hat sie mit diesen Kindern, die Jahr um Jahr aus gleichen Eltern zur Welt kommen, zu tun. Es ist aber etwas ewiges an ihr. Darüber wird das Altern ausgetrieben. Greisenhaftes kennt sie nicht. Was bei den Kindern ein Durchgangsstadium ist, wird bei ihr zum Zustand. Die kleinen Pfeifen sind wahrhaft jung, klingen jung; in ihren Brüdern werden sie älter, bis sie reifen und männlich werden. Nie Gealterte. Diese Rede von Jugend und reifen und Reifsein soll nur sagen, daß jede Pfeifenreihe

der Orgel das Abbild einer steigenden Kurve, einer Treppe, eines Berges gibt, daß unsere Vorstellung auf das naheste mit diesem Bilde verknüpft ist. Eine lange Pfeife gibt einen tiefen Ton, eine kurze einen hohen. Daß zwischen der längsten und kleinsten Pfeife Stationen liegen, vermutet jeder. Wie diese Stationen heißen, und was sie bedeuten, das ist ebenso wunderbar wie alles übrige an diesem seltsamen Instrument. Zwar, wenn wir nur die Halbtöne unserer wohltemperierten chromatischen Skala betrachten und die zu Grunde liegenden Wellenlängen als einziges Abbild in den Pfeifenreihen wiedererkennen, dann wird nicht viel Tieferes entdeckt werden als ein einfacher Skalenbogen. Aber es sei mir nun vergönnt, einige wenige Stationen innerhalb dieser Pyramide hervorzuheben. Ich will dabei einige Anforderungen an den guten Willen des Lesers stellen.

Die Babylonier und Aegypter der vorchristlichen Reiche besaßen die Kenntnis von gewissen heiligen Zahlen. Nicht sie allein. Mit ihnen beinahe alle übrigen Völker, die so weit an einen Gott oder an Götter glaubten, daß sie um dieses Glaubens willen Tempel und Bildwerke errichteten. Diese heiligen Zahlen nun sind nicht etwa eine willkürliche Annahme, eine im Grübeln erfundene Fixion zum Dogma. Sie sind lebendige Faktoren, Gesetze, die tief in nahezu alle Erscheinungen eingreifen, die also aus dem Kontur der Schöpfung herausgelesen, abgeleitet wurden. Sie sind der kürzeste Ausdruck eines ästhetischen Geheimnisses. Er ist so zusammengedrängt, daß der Schlüssel in einer umfassenden Religionswissenschaft gegeben werden mußte. Diese Religionswissenschaft aber konnte natürlich nur ästhetisch auf die Schöpfung eingehen, oder was besser ausgedrückt ist: sinnlich. Die Religion selbst konnte nur die sinnliche Offenbarung werten. Der Ethos war nur der Schatten der sinnlich schönen Offenbarung. Er wurde nur in Zeiten des Verfalls abstrahiert. Verfallszeichen sind es auch für uns, daß wir in der Religion auf das Ethische eingestellt sind. Die Religionswissenschaft also, die die heiligen Zahlen und ihre Zusammenhänge als Fundament betrachtete, war sinnlich und mußte es sein. Deshalb wurde die ganze sinnliche Welt einbezogen in die göttlichen Zusammenhänge: Mensch und Tier und Stein und Gott bildeten eine Einheit, die in einander überfloß. Nirgendwo eine Grenze, überall die Möglichkeit zu einer Erweiterung, einer Liebe. Stein und Tier und Baum und Mensch hatten gemeinsam eine Seele. Die großen Religionen waren nicht angekränkelt durch kleinliche ethische Forderungen. Gut sein und schön sein war eines. Wild sein und groß sein war eines. Schaffen und fromm sein war eines. Gott bilden und Gott sein war nicht

unterschieden. Die heiligen Zahlen aber nannten sich in Maßeinheiten von 3, 5 und 7, zu denen die 1 als Urausgang hinzukam, meistens ungenannt und nur gehandhabt in riesiger Quaderhaftigkeit. Über diese heiligen Zahlen und ihre Ableitungen, dem Pentagramm, Heptagramm wurden die riesigen Tempel und Grabbauten, Türme und Pyramiden errichtet, oft verwebt mit andern sinnlichen Dingen, mit Sonne, Mond und Sternen. In den Zahlen wohnt ein ästhetisches Gesetz. Wir sehen es, sofern wir noch Sinne dafür haben, abgebildet: sie gliedern zum Schönen, zum sinnlich Hinreißenden. Wenn wir das fühlen, dann ist es wohl um uns bestellt. Sie sollen auch nichts weiter als abtastbare Offenbarungen geben. Ihr letzter Grund entzieht sich uns und jedem. Sie sind im Abstrakten Symbol, heilig. In der Welt sind sie Tempel, Schöpfung, Offenbarungen für unsere Seele. Diese heiligen Zahlen nun, die den Grundriß, die Plastik ungezählter Tempel schaffen halfen, sind auch der Musik als ein Gesetz eingegeben, dem sinnlichen Klang, den unser Ohr aufzunehmen vermag, natürlich unwissend, genießend nur. Den ehernen Grundstock, die sich wiederholende 1, den Takt von gleichen Maßen, in den Oktaven erkennen wir ihn wieder, in den halben Pfeifenlängen der Orgel. Hier wollen wir das erste Merkzeichen schlagen. Was für die Pfeifenlänge gilt, muß auch für die Windführung in Anspruch genommen werden. Die Festlegung des doppelten Windverbrauchs auf bestimmte Stationen der Tonhöhe gibt uns die Handhabe zur Bestimmung der Mensur. – Und der 3, der 5, der 7, wo begegnen wir ihnen? In der Terz, der Quinte, der Septime. Wohl gemerkt, nicht um die wohltemperierten Tonstufen handelt es sich hier, vielmehr um den Stoff des Tones. Die Orgel ist weise organisiert worden, um diese stoffklanglichen Rhythmen in ihrer Struktur aufnehmen zu können. Der Prozeß des Aufbaus der Orgel aus den genannten Elementen ist um das Jahr 1650 in den europäischen Ländern beendet. Das Ergebnis soll hier stehen. Die Oktaven treten als Ausgangspunkte für Pfeifenreihen auf – in Oktavenabständen beginnen die Ladenperioden. Der Aufbau ist unzweideutig: 32', 16', 8', 4', 2', 1'. Gleichberechtigt stehen diese Höheneinsätze nebeneinander, nicht herrscht eine dieser Lagen als Meistbegünstigte vor. Die Quint- und Terzlagen mit ihrer Tendenz zum Tonalitätswechsel konnten nicht ohne Vorbereitung neben die Oktaven treten. Sie mußten eine Läuterung erfahren, die ihre Tendenz zum mindesten stark abschwächte. Die Läuterung durch weite Mensuren, schmale Aufschnitte und niedrigen Winddruck ist wahrscheinlich erst sehr spät erfolgt, jedenfalls kaum vor dem Jahr 1450 – am gründlichsten und bewußtesten in Italien. Die Erfindung

der Mixturen war der frühe Ausweg aus der Bedrängnis, die der ungewollte Tonalitätswechsel aufzwang. Die frühe Mixtur gibt den Oktaven- und Quintenaufbau innerhalb prinzipaler Mensuren, spätere gemischte Stimmen sind die weiten Terz-Quinten-Mixturen oder Terz-Quinten-Oktav-Mixturen, Terzian, Sesquialtera, Kornet und verwandte Stimmen.

Das Anwachsen der Klangmittel mußte erhöhte Organisation bringen, brachte sie auch: die Mehrmanualigkeit, die Typisierung der Manuale. Welche Weisheit klingt uns aus den Meisterwerken der Orgelbaukunst zwischen 1550 und 1650 entgegen! Welche Einheitlichkeit in räumlich weit voneinander getrennten Ländern! Diese Größe im Wurf der Disposition, diese abermalige Läuterung in den Mensuren, der Windführung, Errungenschaften, die in Spanien am frühesten geblüht zu haben scheinen. Beherrschend, unangezweifelt das Hauptwerk spanisch-holländisch-norddeutschen Zuschnittes, die strenge Gegenüberstellung von Grundstimmen – Baßlage des 16' und 8' Tones – und Mixtur. Nicht eine gemischte Stimme, 3, 4, 5 Mixturen der verschiedensten Zusammensetzung und Repetitionsweise agieren gegen ebensoviel tiefe Grundstimmen. Schneidend, streichend oder auch dunkel weit, angehaucht nur durch Wind niedriger Spannung, singen, nicht mehr faßbar in ihrer Zusammensetzung diese rein gestimmten hohen akkordischen Gebilde gegeneinander. In Ihnen das Laufwerk der Orgelmusik, wenn es schwer ist. Neben den mehr oder minder temperierten Tonschritten kristallklare Reinheit. Das nur erfasse man! – Das so gebildete Hauptwerk, das schon in wenigen Stationen eine uneingeschränkte Vollkommenheit ist, stellt die grandioseste und zugleich engste Lösung des Orgelklanges dar. Großzügig handeln die Klangkomplexe gegeneinander. Wohl war ein Werk zu denken, das die Farben verteilter fließen ließ, auch mit etwas willkürlicheren Akzenten. Diese Funktion wurde dem zackigeren Oberwerk gegeben, eine Variante des Hauptwerkes, die gerne schärfer gewählt wurde, der das Fundamentierende abging, eben um die Herrschaft an zerrissene Mixturen und deren Auflösung abzutreten, oder um sie allenfalls mit dem Klang geräuschhafter Zungenstimmen zu paaren.

Es harren aber noch die hohen Oktavlagen – zum mindesten – ihrer Einordnung. Orgelbauer und Musiker schufen neben dem Hauptwerk zwei weitere Klaviertypen, um den Reichtum auszuschöpfen. Das Brustwerk, bescheiden in seinen Dimensionen, durchsichtig, beinahe primitiv in seiner Tendenz, den Aufbau nach Oktaven, 8', 4', 2', 1' zu geben, dazu noch eine oder zwei feine gemischte Stimmen, gern Terzian oder Zymbel, Sesquialtera oder Scharffes, zuweilen selbst einige Rohrwerke. Zumeist

war dieses Werk noch viel bescheidener als diese Summierung seiner Möglichkeiten andeutet. Volumen besaß es nicht, nur Klarheit, Lauterkeit, Weichheit, Präzision, wie Edelsteine, die man durch die Hände gleiten läßt. Und dies Klavier erfüllte doch selbst größte Räume kraft der Weite einiger hoher Stimmen. – Der letzte Aufbautypus, meistens dem Rückpositiv zugewiesen, seltener in Brustlage, ist scharf und hell, bringt in großer Zahl alle jene Oktavlagen, die bis dahin in den übrigen Werken nur schwach oder ungenügend vertreten waren, die 2'- und 1'-Register, dazu die Soloquinten, schneidende Mixturen und Zungenstimmen aller Geräusche. Mit Fanatismus wird unterstrichen, daß der Äqualklang als Gesetz nicht bestehe. Das Rückpositiv muß eher zweifüßig als achtfüßig genannt werden.

Das Pedalwerk nimmt eine Sonderstellung ein. Es ist eigentlich nur das Klavier für die dritte Hand, die noch dazu ohne Mühe zwei bis drei Oktaven zu greifen vermag. So haben wir vom Pedal nicht eigentlich eine Erweiterung der klanglichen Tendenzen, vielmehr einen Auszug aus dem Vorhandenen uns zu erwarten. Die Spanier waren am konsequentesten in der Konstruktion der Pedalklaviatur: sie bauten ein Baß- und ein Diskantklavier für die Füße. Dem Baßklavier – die Tasten bestanden aus runden Knöpfen – fiel das fundamentierende Prinzip zu; auf dem Diskantklavier – in der Gestalt unsern Tasten nicht unähnlich – sind die hohen Oktavlagen vertreten, die 2'- und 1'-Register. Der tiefste Baß und der höchste Diskant konnten also gleichzeitig von den Füßen bewältigt werden. Was für Möglichkeiten bei polyphoner Spielweise! Wir erkennen hier einen Schlüssel zu den vielstimmigen Kompositionen der Cabenzòns – den, ach, so wenig bekannten. Die deutsche Pedalklaviatur gab viel des ungeheuren Vorteils, den die spanische Anordnung besitzt, preis; man hat wahrscheinlich niemals einen ernsthaften Versuch gemacht, sie in Deutschland einzuführen. Erwogen worden ist ihr Vorteil sicher, denn Julius Antonius gab dem Pedal seiner Danziger Marienkirchenorgel 43 Tasten, um nicht des klanglichen Vorteiles entraten zu müssen. Von nachhaltendem Einfluß war aber auch seine Anordnung nicht. – Der Hilfsregistrant mußte in der Folge zumeist den mäßigen Ersatz für eine unvollkommene Pedalklaviatur bilden, indem er Registerzüge zog oder abstieß. Im klanglichen Aufbau ist die oben genannte Haltung des Pedalwerkes gewahrt geblieben. Baß- und Diskantwerk sind deutlich genug von einander unterschieden und ausgeprägte Faktoren im Dispositionsbild der Orgel. Der Cantus firmus kann bequem, ganz gleichgültig in welcher Lage mit den Füßen genommen werden, wenn das Bedürfnis dafür vorhanden ist.

Vermag nun das Inſtrument, das ich soeben in äußerſter Zuſammenfaſſung dargeſtellt habe, überhaupt ſchöne Klangrealitäten zu geben? Iſt die so gebildete Orgel nicht längſt verworfen? Haben wir ſie nicht überwunden? Haben wir nicht ganz andere Vollkommenheiten aus dieser Erſcheinung herausgeſchält? 1650 ſteht hier irgendwo als Jahreszahl und ſie sollte einen Abſchluß bedeuten. Was soll uns das? Iſt es nicht ein ſchlechter oder anmaßender Scherz, den ich treibe? Haben uns nicht die Durchſchnittstheoretiker des letzten Jahrhunderts bewiesen, daß die in solcher Altertümlichkeit gebildeten Werke ſchreiend, aufdringlich, ganz und gar verfehlt ſind? Iſt nicht ein gräulicher Mißklang oder doch zum mindeſten ein Mißverhältnis zwiſchen den reinen Quinten der Mixturen und den leicht ſchwebenden auf der Taſtatur gegriffenen? Ja, haben nicht die Amerikaner aus solchen Erwägungen heraus Riesenorgeln von mehreren hundert Regiſtern ohne Mixturen erbaut? – Es iſt so. Die Amerikaner haben das getan. Sie haben aber auch die hohen Oktavlagen entbehren mögen. Sie ſind nun neben manchem andern würdige Leute, die einen runden, sentimentalen oder pomphaften „Kirchenton" für den Inbegriff des Schönen halten. Das vorweg über diesen Begriff. Er soll noch eine Fortſetzung haben; aber ich darf einſtweilen die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts nicht vergeſſen. Sie haben in der Tat das behauptet, was ich oben von ihnen verbreitet habe. Sie haben Mixturen und die höchſten Oktavlagen im Pedal als unmoraliſch oder unſinnig betrachtet, weil ſie ſich nichts denken konnten. Die Forderung der durchſichtigen Wiedergabe einer polyphonen Muſik war ihnen ſchlechthin unbekannt. Sie haben auch gegen die hohen Oktavlagen der Manuale gewettert, gegen Soloquinten, gegen vielchörige Mixturen, sie haben das Rückpoſitiv geächtet, das Bruſtwerk komiſch gefunden, und noch vieles andere mehr. Dafür sind ſie freie Menſchen ohne Aberglauben geweſen, die alles Gute der Orgel weiterbildeten. Sie ließen die Mehrmanualigkeit beſtehen, jedes höhere Klavier entſchwebte in ein dünneres Piano. Sie erfanden die Steigerung: laut, ſchwächer, am ſchwächſten. Ihr Verdienſt, ihr hervorragendſtes war die Meiſtbegünſtigung des Äqualklanges, des 8'-Tones, die Normierung der Orgel zur Gemeindechorallage. Diesen klanglichen Verdienſten ſtellten sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein eben solches in techniſcher Beziehung gegenüber: sie erfanden die unpräzise pneumatiſche Traktur. Das Ventil der Lade wurde einem Mechanismus anvertraut. Die Hand auf der Taſte war ein Ding für sich, das für die Tonbildung nicht weiter in Betracht kam. Bei all diesen Arbeiten zertrümmerten sie die Tradition, die Mensurgeheimniſſe, die Materialgeheimniſſe. Ich

könnte noch lange in meinem Rühmen fortfahren; aber es würde wohl gar zu bitter werden. Doch muß ich noch erörtern, wie es mit dem angeblichen Geschrei alter Orgeln bestellt ist. Dies Geschrei ist durch eine Interpolationsmethode entstanden. Der Winddruck der Orgeln war im Allgemeinen erhöht, die Bohrungen der Löcher vergrößert worden. Bei solcher Voraussetzung konnten hohe Stimmen schreien, also schloß man, daß sie in jedem Falle geschrieen haben müßten. Nichts war falscher als diese Annahme; aber sie war durch Überlegung entstanden. Daß ein melancholisches Ohr auch seinen Einfluß ausübte, wollen wir nicht weiter in Betracht ziehen. Wir Menschen von heute müssen uns auf Wanderschaft begeben, wenn es unserm Gehör dargetan werden soll, daß die Behauptung falsch sei. Es gibt über die Welt verstreut einige Dutzend alter Werke, die es uns mit ihrer Realität beweisen. Spanien dürfte am reichsten sein an Orgeln solcher Art; aber auch bei uns in Deutschland finden sich noch einige wenige, die eine ausgebildete Windführung besitzen, in denen die hohen Stimmen nicht schreien, in denen sie voll Weisheit nach den Gesetzen einer besseren Schönheit regieren. Ich nenne als Beispiel nur die Jakobiorgel zu Hamburg.

Da habe ich wieder das Wort Schönheit gesagt, und man wird verstehen, daß ich, indem ich die Anschauungen der Durchschnittstheoretiker des letzten Jahrhunderts und die heutige der amerikanischen Orgelbauer erwähnte, nichts weiter beabsichtigte, als diesen Begriff zu relativieren. Die Klangrealitäten der modernen Orgel sind dünn und plump geworden. (Wir kennen sie alle.) Ob es Leute gibt, die Gefallen daran finden, ist vollkommen gleichgültig. Jedenfalls sind sie ohne Gesetz gebildet und diese Feststellung ist wesentlich. Was schön oder unschön ist, das wissen wir höchstens halb. Wohl aber können wir erkennen, was gesetzmäßig und was ungesetzmäßig ist. Die Schönheit der Orgel, von der ich zu Anfang sprach, ist entstanden kraft präziser Gesetze, die eine Mannigfaltigkeit des Klanges, eine Seltsamkeit ermöglichen, die unermeßlich, unergründlich, unanzweifelbar ist. Ob sie diesen oder jenen stört, ist vollkommen gleichgültig. Sie ist Reichtum, sie ist verwoben mit der Schöpfung, und deshalb ist sie wirkliche Schönheit, während alle sentimentalen Klänge oder brutalen Übersteigerungen mit dem Geschmack der Stunde stehen oder fallen. Deshalb war es keine Tollheit von mir, von jener fernen Orgel zu sprechen und an ihrer Dinglichkeit die Begriffe des Instruments zu erörtern. Daß sie seit Jahrhunderten geschlafen hat ist wohl wahr, aber es haben ja auch viele, viele große Musiker mit ihr viele Jahrhunderte geschlafen.

Die Orgel iſt nicht Ding an ſich. In all ihren Einzelheiten sollte ſie nur dem dienen, den wir als Muſiker bezeichnen. Es ergeht die Frage: Erfüllt die Orgel, von der ich ſprach, den von ihr geforderten Zweck, vermag ſie der klingende und ſtrahlende Leib für Muſiken zu werden und vermag ſie es beſſer und tiefer und überzeugender als die Inſtrumente heutigen Zuſchnitts? Bevor eine Antwort möglich iſt, muß ein Entſcheid fallen, muß eine Trennung ausgeſprochen werden; und diese Trennung kann nur an Hand von Symbolen geſchehen, weil andere Maßſtäbe hier verſagen. Und ſolche Symbole habe ich genannt. Ich muß mich auf die Meinung zurückziehen, die ich von dem Inſtrument Orgel habe. Ich faſſe ſie auf als einen Organismus zur Hervorbringung muſikaliſcher Klänge, die als irdiſcher Leib die Seele ewiger Muſiken aufnehmen sollen. Die Muſik, der ich ſie untergeordnet fühle, iſt kultiſch, deshalb iſt der Platz einer Orgel an einer Kultſtätte zu denken. Ich habe mich für Cabezòn, für Merulo, für Scheidt und wie ſie alle heißen mögen entſchieden, und nicht für die gottloſe Muſik, die in dem Schaffen der vergangenen Jahrzehnte entſtanden iſt. Ich habe dabei die große Hoffnung, daß die jungen Kräfte, unter denen ſich die Muſik auswirken soll, nicht ferne ſtehen jener Meinung, die mich begeiſtert zu den Orgelwerken so ausgeprägter Organiſation, daß ſie ſchon plaſtiſch das Abbild der geſamten Klangwelt ſind, in ihrem Reichtum also jede Möglichkeit des Ausdrucks umfaſſen.

Die Orgel, von der ich hier gehandelt habe, ich faſſe zusammen, iſt weise in der Mensurbeſtimmung der Pfeifen, tüchtig in ihrer Konſtruktion, präzise in der mechaniſchen Applikatur, durchſichtig beim Ausspielen einer muſikaliſchen Linie gegen die andere, kompliziert und peinlich in der Windführung. – Können wir Menſchen von heute denn überhaupt ein solches Werk erbauen? – Wir können es wieder. Wir haben mit einer ſakralen Mathematik die Schlüſſel wieder gefunden, mit denen wir verknöcherten und mechaniſierten Maßkonſtanten der Pfeifenmensuren durchbrechen können, wir ſind einem Meiſter wie Hans Scheerer wieder nahe, der es wagte, die Weite eines deutſchen Prinzipales um 14-15 Halbtöne zu überbieten. der einen Ausdruck für Fülle fand, ohne Intenſität zu ſteigern. Darum werden unsere Muſiker, die ſich ja ohnehin auf die Polyphonie zu beſinnen beginnen, in Zukunft auch wieder den Mut haben dürfen, Orgelmuſiken zu ſchreiben, ſich wirklich an das Inſtrument der Orgel zu wenden. Und wir dürfen uns getroſt wieder der Erkenntnis beugen, daß es von Anbeginn kein reicheres aber auch kein durchſichtigeres Inſtrument gibt als ſie. – Ihre Unerſchöpflichkeit wird auch die ungeahnteſten Forderungen nicht im Stich laſſen, solange ſie dem uns alle einenden Boden entwachſen.

Elisabeth Noack (Schneidemühl)

VOLKSTÜMLICHE SPIELMANNSMUSIK UND JUGENDMUSIK

Von dem Volksliede aus, von seiner ungebrochenen Melodik her fand unsere Jugend wieder zur Inſtrumentalmuſik, zum Gebrauch des Inſtrumentes als Melodieträger. Einſtimmige und geringſtimmige Sätze wurden wieder gepflegt, mit den erſten, taſtenden Versuchen zu eigner Schöpſung wuchs langsam ein Neues hervor, und heute laſſen ſich ſchon manche Keime einer künftigen Entwicklung ſpüren. Am Volkslied hat ſich dieser Stil gebildet, aus ihm wächſt organiſch die Inſtrumentalſtimme heraus, ohne ſich doch eng daran zu binden. echt inſtrumental gedacht, wie es etwa Rickſtats Vorspiel zu dem Liede „Das Lieben bringt groß Freud" zeigt.[1]) Es wiederholt ſich hier im Werden, wie es ähnlich die Spielmannsmuſik des 12.–14. Jahrhunderts erlebte, vielleicht mit dem Unterſchiede, daß die ältere Richtung noch friſcher und unverbrauchbar ihren Ausgang nahm und das Volkslied noch als reinen Gegenwartsbeſitz der Volksgeſamtheit kannte. Es gibt auch in der alten Inſtrumentalmuſik zwei recht verſchiedene Richtungen, einmal die der volkstümlichen Sing- und Spielmuſik, die uns ſchon in früher Zeit, in den verſchiedenen Muſikſtücken des 13. Jahrhunderts, unsere natürliche Dreiklangs- und Tonleitermelodik zeigt und so die Annahme beſtätigt, daß das auch heute jedem Kinde angeborene Gefühl für die Duotonalität, das Erbe langer Jahrhunderte, darſtellt. Dagegen ſteht eine kunſtmäßige, virtuose Kompoſitionsart, die im 14. Jahrhundert ſtärker hervortritt und, der vornehmen Geselligkeit höchſter Kreise angepaßt, auch die kunſtvollen Kirchentonarten einbezieht. Es mag sein, daß die Kirchentöne vom 14. Jahrhundert an auch in der Volksmuſik ſtärker zu spüren ſind, nachdem die Kluft zwiſchen ihnen und dem einheimiſchen Dur und Moll durch ihre größere Geſchmeidigkeit überbrückt war, – im Grunde handelt es ſich auch in der späteren Zeit beim Wollen mehr um ein bewegliches Dur und Moll, und Joh. de Groches (um 1300) behält recht, wenn er die Volksmuſik als nicht durch Kirchentöne beſtimmbar bezeichnet. Und gerade die einfache Art der alten Inſtrumentalmuſik, die das ganze Volksleben durchdringt, bei allen Gelegenheiten mit dem Gesang wetteifert und ſich besonders beim Tanze auswirkt, liegt uns am nächsten. Das iſt freilich keine Tanzmuſik für verwöhnte Ohren, keine mit Vorhalten und Chromatik gewürzte, aufreizende

1) Vergl. auch E. Pfannenſtiel, Erziehung zur Melodie, Muſik in der Schule, Heft 8, 1924. (Muſikantengilde. Verlag J. Häußler, Wolfenbüttel).

Melodik, sondern eine Kunst, die von naturhafter Sinnenfreudigkeit ausgeht. Es erſcheint vielleicht etwas gewagt, auf Grund der wenigen erhaltenen Handſchriften, die dazu verſchiedenen Ländern angehören,[2]) ein Bild der alten instrumentalen Spielmannskunst gewinnen zu wollen. Aber es ist doch auffallend, wie stark sich diese erhaltenen Instrumentalstücke begegnen mit unseren alten Tanzliedern, mit vielen im Kinderliede erhaltenen Reigen, mit den Resten alter Volkstänze. Es ſcheint doch danach, als ob diese Linie nie abgeriſſen wäre, als ob stets neben der vielseitigen und sogar verſchiedenen Entwicklung der Kunstmuſik jahrhundertelang eine volkstümlichere Kunst im Tanz und den ihm nahestehenden Formen fast unverändert weitergegangen ist, als ob da wenig Unterſchied besteht zwiſchen dem muſikaliſchen Empfinden im Mittelalter und in neuerer Zeit. Trotz des großen Bedarfs an Spielmuſik wird das meiste garnicht aufgezeichnet worden sein, da es ſich gewöhnlich um den Vortrag bekannter Tanzlieder gehandelt haben mag, deren Melodien dann umspielt wurden in freier Erfindung, bald so, bald anders. An reinen Gesangsmelodien solcher Tänze ſind uns aus älterer und neuerer Zeit noch viele bekannt, und das „Ich han in einen Garten gsehn" der Mondsee-Wiener Handſchrift aus dem 14. Jahrhundert oder das Spielmannslied „Ich spring an diesem Ringe" sind den erst im vorigen Jahrhundert ausgestorbenen Volkstanzweisen noch ebenso verwandt, wie die alte Melodie des „Siebensprung" ihren vielen instrumentalen und vokalen Sprößlingen bis hin zum Kinderlied. In welcher Art nun die instrumentale Umbildung solcher Melodien vor ſich ging, – durch Tonwiederholungen, durch kleine Spielfiguren, durch sequenzartige Weiterbildungen, – wie die reine Instrumentalmusik beſchaffen war, dafür haben wir noch Zeugniſſe, und diese Art der Kunst ist ganz artverwandt noch der Improvisationskunst späterer Zeit bis zu den frühen Variationswerken unserer Klaſſiker. Oft gleichen die einzelnen Abſchnitte, die „Punkte", dem an starke Reize gewöhnten modernen Ohr zu sehr. Und so überhören wir zuerst wohl auch die ganze Entwicklung eines solchen Tonstücks, weil wir zu wenig darauf hinhorchen. An einem Beispiel, einem instrumentalen Tanz aus dem 13. Jahrhundert, der zwar der Bibliothek in Oxford entstammt, aber aus Mangel an deutſchen Beispielen und auch aus inneren Gründen ebenso für unsere Musik beansprucht werden kann, soll hier sowohl das Wachstum dieser Kunst an und mit den Volksweisen gezeigt werden, wie auch besonders die rein instrumentale Weiter-

[2]) Vgl. Joh. Wolf, Die Tänze des Mittelalters. Archiv f. Muſikwiſſenſch. Jahrg. I. 1918-19, S. 10 ff.

bildung und Erfindung darüber hinaus in vollkommener Freiheit, aber doch auf dem urwüchfigen Boden der volkstümlichen Melodik:





Wie köstlich ist ſchon die Steigerung in den drei ersten Punkten durch das stets weiter ausholende Anfangsmotiv: erst tonleitermäßig, dann im einfachen Dreiklang, zuletzt mit Einſchluß der Oktave, wie friſch das Vorwärtsdrängen der Motive, – ihre Verwendung wie auch die Sequenzbildung klingt uns heute noch ganz vertraut und gewohnt. Zwiſchen dem Beginn  und dem heute noch bekannten Volkstanz: 

iſt kein Weſensunterſchied. Im 4. Punkt wird nach der immer ſtärkeren Spannung von vorher die gegenſätzliche Richtung nun zuerſt mit kleinen Schritten eingeführt, ein Drehen im engen Kreiſe läßt keine der beiden Richtungen Oberhand gewinnen. Erſt

im folgenden Abschnitt treibt das Umkehrungsmotiv durch Sequenzen kräftiger in die Höhe, stockt aber bald wieder, bis dann der 6. Abſchnitt die aufgespeicherte Kraft verrät durch das Einsetzen auf einer Spannungshöhe und die energiegeladenen Quintſchritte. Die gleiche Grundlinie kehrt noch einmal in anderer Variierung wieder, in einer Verniedlichung durch Tonwiederholung, die größere Ruhe erzwingen soll. Diesen beiden Wendungen und den folgenden liegt deutlich erkennbar die einfache Melodie zugrunde:  wie ſie noch in „Morgen wolln wir Hafer mähn" und anderen Liedern heute lebt. Wie im 6. Punkt in Quintenintervallen, ſo erſcheint dieſe einfache Tonleitermelodie im ſchwäbiſchen „Obendrauf" im ungeraden Takt durch Terzſchritte umgebildet:  usw., wieder in anderer Abart in dem inſtrumental gedachten Volkstanzlied: „Widele, wedele". Auch hier gleichartige Muſik durch die Jahrhunderte hindurch! Faſt komiſch bleibt im 7. Abſchnitt das Umkehrungsmotiv in ſeiner Aufwärtsrichtung ſtecken und wird dann heruntergebogen, eine neue, durch Umbildung entſtandene Spielfigur richtet ſich wieder abwärts, um auch hier, in der entgegenſätzlichen Richtung, zu Schluß die Bewegung ſtark zu hemmen. Wieder erſcheint eine Neubildung der abſteigenden Tonleitermelodie, nach dem ſtark ſpannenden Dominantdreiklang c-e-g ſetzt ein energiſches Höherdrängen ein, das dann von der faſt wörtlichen, doch ſtärker ausſchlagenden Schlußwendung des vorigen Abſchnitts eingeſangen wird. Doch der ſcheinbare Ruhepunkt wird Ausgang neuen Aufwärtsſtrebens im 9. Punkt, noch geſpeiſt von der vorerwähnten ſtarken Dominantſpannung, und die Kraft bricht ſich Bahn in der nochmaligen Quintſpreizung, jetzt weniger ſtark abwärts gerichtet, behält das Widerſtreben gegen das raſche Fallen der Linie in der hartnäckigen Motivwiederholung bei, die nun den 8. Abſchnitt umwandelt, und klingt ſtark aus in der durch Stimmverſtärkung nach der Höhe und Tiefe gewichtigen Wiederholung des 9. Abſchnitts. Wie wir ſehen, iſt uns hier ein ganz prächtiges, wertvolles Werk erhalten, deſſen Feinheit und Reichtum, deſſen organiſches Wachstum ein noch für uns wertvolles und anregendes Beiſpiel geſund volkstümlicher und doch echter Kunſt darſtellt.

Es kann ſich hier nicht darum handeln, Beiſpiele zu häufen, es ſollen auch keine kühnen Hypotheſen über das Alter dieſer oder jener Melodie angeknüpft werden.

Was für uns Kernpunkt iſt, zeigt ſich ſchon aus den wenigen erwähnten Stücken, es betrifft die Entwicklung der inſtrumentalen Volkskunſt aus den einfachen Weiſen heraus, in Verbindung mit dem Lied. – wie wir aus alten Beſchreibungen wiſſen. wurde beim Tanz abgewechſelt zwiſchen geſungenen und geſpielten Strophen, – und von hier weiter zur freien und doch ſtreng organiſchen Kunſt.

LAIENSCHRIFTTUM ÜBER MUSIK UND MUSIKALISCHE VOLKSBÜCHEREIEN

In unſerer Zeit mehren ſich die Verſuche, die Muſik aus ihrer iſolierten Stellung herauszulöſen und in den Kreis allgemeiner Geiſtesentwicklung einzubeziehen. Zuſammenfaſſende Schau unſerer Gegenwart ſchlingt das Band um die verſchiedenartigen Kundgebungen ſchöpferiſchen Geſtaltens, verſucht gut zu machen, was ältere Kulturgeſchichtsſchreibung verſäumte, welche, geſtützt auf Kunſt- und Literaturgeſchichte, von den Niederungen des 17. Jahrhunderts ſprach, weil ſie Heinrich Schütz und die deutſchen Organiſten vor Bach nicht kannte. Damit aber iſt eine andere Gefahr erwachſen: daß die Muſik ohne tiefere Einſicht in ihre Eigenentwicklung gewaltſam in den Kreis der Kulturgeſchichte hineingezogen wurde. Der ſtärkſte Vertreter dieſes Standpunkts iſt Oswald Spengler's „Untergang des Abendlandes". Dieſes Buch, ſtark und richtig in ſeinen Erkenntniſſen, anregend in ſeinen Gedankenverbindungen, leichtfertig, verantwortungslos in ſeiner ganz unwiſſenſchaftlichen Methode, ſpricht mit rhetoriſchem Pathos muſikgeſchichtliche Feſtſtellungen aus, die jeder Muſikſtudierende leicht widerlegen könnte.

Richard Benz (Die Stunde der deutſchen Muſik, verlegt bei Eugen Diederichs in Jena) möchte mit Spengler nichts zu tun haben. Da er nur über Muſik ſchreibt, ſo ſteht er von vornherein auf einer andern Ebene und iſt dem Stoff um vieles näher. Aber auch auf ihn iſt das Titelwort „Laienſchrifttum" anzuwenden. Er bekennt ſich in ſeinem Vorwort als Dilettant und ſagt, daß, wer ſein ganzes Leben hindurch der Muſik ſich hingegeben habe, ein Recht habe, über Muſik zu ſchreiben, auch wenn er

kein geſchulter Muſiker ſei. „Ja, ſein Laientum“, fährt er fort, „wird ihm zu ſtatten kommen, da ihn kein Horchen auf techniſche Qualitäten, kein theoretiſches Wiſſen, kein ſchülerhaftes Aufmerken auf grammatiſche Richtigkeit der Wiedergabe des Einzelnen von dem ſeeliſchen und geiſtigen Ganzen der Werke abgelenkt hat“. Dann zieht er eine große Linie durch den deutſchen Gedanken in der Geſchichte der Muſik von Bach bis zu Schubert.

Man muß dem Verfaſſer Recht geben: für das, was er wollte, fand er in der Wiſſenſchaft keinen Rückhalt, ſie gab ihm keine Inſtrumente, die er hätte ohne weiteres benutzen können. Und ſo iſt es in der Tat eine neue, von allen geläufigen Muſikgeſchichten ſtark abweichende Idee, die ſich in ſeinem Buche ausſpricht. Man könnte, wenn man die Perſönlichkeit des Verfaſſers aus ſeinen andern Schriften nicht kennte, gegen die „deutſche“ Muſik mißtrauiſch ſein und ſo etwas wie eine deutſche Muſikgeſchichte von parteipolitiſchem Geſichtspunkt aus erwarten, wie ſie ja in mehreren Faſſungen auf dem Büchermarkt vorliegt und bei den Getroffenen lebhaften Widerhall erweckt hat. Dazu iſt der Blick von Richard Benz zu groß, als daß er hier ſtehen geblieben wäre. Trotzdem: ſein Buch bleibt Leienſchrifttum auch im ſchlechten Sinne dieſes Wortes. Geſchichte zu erleben, iſt wohl kaum irgendwo ſo ſchwer wie auf dem Gebiete der Muſik, wo jeder Weg bis zu den Quellen führt. Es hilft nichts: aus Schriftzeichen des 16. und 15. Jahrhunderts lebendige Töne erwecken, das bedarf eben doch harter und langer Schule. Auch der jahrzehntelange Beſuch von Konzerten reicht dazu nicht aus. Der Menſch iſt wohl ſtark, der das Buch ſchreibt, aber der Stoff entgleitet ihm. Es iſt nur ein kleiner Kreis, den er umſpannt, der ihm rückwärts und vorwärts rettungslos zerbricht und den zur Einheit, zur großen Schau zu formen ihm nicht gelingen konnte. Der Stoff reicht nicht aus, um den großen Gedanken an ihm wachſen zu laſſen; aber auch ſeine Methode, dieſen Stoff zu meiſtern, reicht nicht aus.

Zwiſchen der Weite des Geſichtspunkts und der Enge der Methode klafft ein Widerſpruch. Wer den Zuſammenhang zwiſchen gotiſcher Architektur und muſikaliſcher Polyphonie ſo in ſeiner Tiefe erfühlen kann, wie es Benz gelingt, der hätte hier zurückbauen müſſen, dem hätte die Polyphonie Laſſos, Josquins und der Niederländer zum Erlebnis und Unterbau werden müſſen. So aber häuft er in der primitiven Form einer Legendengeſchichte alles auf Bach, was an Kräften in dieſer ganzen Zeit ſichtbar wird. Wie hätte ſein Blick hier weit werden können, wenn er ſtatt der ihm vertrauten Kunſt Bachs die Baſis eines halben Jahrtauſends gehabt hätte! So aber ſteht auch hier

Heinrich Schütz wie in allen musikgeschichtlichen Betrachtungen dieser Art: unsichtbar, ein Gipfel, von dichten Wolken tief verhangen. Ähnlich wie Bach geht es Mozart.

Benz ist stolz auf sein Recht des Laien, daß er sich um Einzelheiten und Entwicklungszüge nicht zu kümmern brauche. Er rückt ab von einer Geschichtsschreibung, in welcher Wissenschaftlichkeit gleichbedeutend ist mit einem Sichversenken in Einzelheiten. Aber er vergißt eines: daß, wer das Ganze besitzen will, das Einzelne und Viele bereits besessen haben muß. Die Zusammenfassung, welche er anstrebt, sollte nicht jenseits, sondern über der wissenschaftlichen Betrachtung stehen. Und so haftet seinem Buche der schwere Mangel an, alle Entwicklungen auf Einheiten, gemeinsame Nenner, Formeln zurückzubiegen. Man kann das methodisch wohl tun, aber hier steht hinter der Formel nicht ein großer tönender Zusammenhang, welchen sie deckt, sondern es bleibt: Händels Oratorium, Mozarts Oper. Und der Gegensatz der Ton-Baukunst Bachs, Ton-Bildkunst der Italiener, der Ton-Sprache Haydns und der Ton-Dichtung Beethovens bleibt gewaltsam.

Es kann sich hier nicht um Einzelheiten handeln. Aber auch sie würden das hier gewonnene Bild nicht widerlegen. Handelt es sich um eine Symphonie, eine Oper, eine Sonate, es bleibt der Eindruck des Nichtausgeschöpften, der vorgefaßten Meinung. Es ist wohl klar, daß Geschichtsschreibung nie etwas anderes sein kann, als eine Angelegenheit persönlicher Perspektive. Diese aber darf nicht größer angenommen werden, als der Stoff ist, welcher sie trägt.

Viele Menschen warten auf ein solches Buch, an das sie ohne Kenntnisse und wissenschaftliche Einstellung herantreten können. Es scheint, daß die Zeit, es zu schreiben, noch nicht gekommen ist. Die beiden Begriffe aber, welche diesen Gedanken als Überschrift vorangestellt wurden, hängen tief miteinander zusammen. Das Bedürfnis der vielen, über Musik zu lesen. wird von einer andern Seite her gestillt. Volks- und Hausbüchereien werden auch für die Musik geschaffen oder auf sie ausgedehnt. Auch hier liegt ein dringendes, schwieriges Problem. Eine solche Sammlung liegt vor mir: Die Deutsche Musikbücherei des Verlags Gustav Bosse in Regensburg. Die Sammlung umfaßt Zusammenstellungen von Briefen und Schriften von Musikern, eine Auswahl von E. T. A. Hofmann, Briefe von Hugo Wolf, Nicolai, Lortzing, ästhetische Schriften, Biographien und einige Bücher allgemein erzählender Natur. Wir blättern ein wenig in ihr. Unter den Briefstellern befindet sich Hugo Wolf. Seine Briefe an Henriette Lang sind frische, natürliche Zeugnisse des Menschen, ein unentbehrlicher

Beitrag zu einer Biographie, doch ein so begrenztes Stück seines Lebens, daß sie kaum imstande sein kann, das ohnehin oft sehr unpersönliche Bild, welches in größeren Kreisen von ihm herrscht, fester zu machen. Auch die mehr als 200 Briefe Lortzings sind nur eine musikgeschichtliche Quelle. Wenn aber das Thema Hugo Wolf in einem weiteren Bande zu einer Geschichte des Hugo Wolf-Vereins in Wien („dargestellt und mit zahlreichen Dokumenten belegt") ausgebaut wird, so scheinen mir hier doch die letzten Zusammenhänge mit einer allgemeinen Bücherei verloren gegangen. Unter den Biographien steht August Göllerichs „Bruckner" an hervorragender Stelle. Läge eine allgemeine Idee dieser Sammlung zu Grunde, so dürften zwei weitere Bruckner-Biographien Hans Gräflingers und Hans Tessmers kaum einen Platz beanspruchen. Da heißt ein Buch „Richard Wagner als Mensch". Das Bild des Menschen aber zu geben, überläßt der Herausgeber Wagner selbst, indem er allgemeine Äußerungen von ihm zusammenstellt, ein bei Wagner höchst gefährlicher Weg. Das Kapitel Wagner führt im Rahmen der Sammlung zu einem weiteren, höchst problematischen Kapitel, nämlich zu Arthur Seidl. Dieser schreibt mehrere Bände „Wagneriana", in deren zweitem z. B. „Ein Appendix zu Richard Sternfelds Kontroverse mit Julius Kapp (1911)" gegeben wird. Ich gebe zu: das ist böswillig herausgegriffen. Und der dritte Band beginnt mit dem immerhin umfassenderen Thema, Richard Wagners Beziehungen zu Anhalt-Dessau darzustellen. Das alles hatte vielleicht einmal in Tageszeitungen einen Sinn, hier aber muß man doch wohl widersprechen. Und sich wehren muß man ganz entschieden, wenn im Rahmen dieser „Deutschen Musikbücherei" ein Band „Musik und Kultur" erscheint, und unter diesem vielversprechenden Titel der Untertitel „Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls" sichtbar wird.

Diese Feststellungen wenden sich nicht gegen den Idealismus des Verlags, sondern gegen den Dilettantismus und die Kritiklosigkeit derer, für welche diese Bücher bestimmt sind. Die w o l l e n so einen sentimentalen Roman, der ihnen Schumanns Leben „nahebringt" (Hans Tessmer: „Der klingende Weg"). Und so ist diese Bücherei mit ihrem Konglomerat von Biographie, Roman, Ästhetik, Vereinsgeschichte und Zeitungsartikel ein Symbol, eine treuliche Spiegelung des irrenden, jede Einheit entbehrenden Suchens, der Ratlosigkeit und Oberflächlichkeit unserer Zeit.

Zwei Ausblicke sollen von hier aus noch gewonnen werden. Im Verlag von F e r d i n a n d H i r t in Breslau erscheint eine „Jedermanns Bücherei", die nun eine gesonderte Abteilung Musik herausgibt. In ihr schrieben C u r t S a c h s über die Musik

des Altertums und Johannes Wolf, der Organisator dieſer Abteilung, über die Tonſchriften. Wenn man vielleicht beſonders bei Wolf hinter „Jedermann" ein leiſes Fragezeichen ſetzen möchte, ſo iſt doch die in beiden Büchern gewonnene Höhe der Betrachtung vorbildlich. Das iſt eine Stelle, zu welcher ein gebildeter Laie nicht hinabzuſteigen braucht, ſondern ſich hinaufleſen kann. Wie weit ihm die Themen dieſer Sammlung Bedürfnis ſind, ſoll hier nicht entſchieden werden. Zweifellos wurde ein wertvolles Bildungsinſtrument geſchaffen.

Zu allen dieſen aber kommt ein Ausblick noch von einer anderen Stelle. Eben zu einem Bande vereinigt, liegen die ſechs Hefte von Fritz Jöde's Sammlung „Der Muſikant" mit einer Reihe von Beiheften vor. Es iſt hier keine Würdigung dieſer Sammlung beabſichtigt. Es müßten zuviel neue Zuſammenhänge aufgedeckt werden, um eine ſolche zu erreichen. Durch die Nennung einer Sammlung, welche in der Schule wurzelnd, Muſik vom Kinderlied an über Lasso, Schütz und Pretorius bis zu Bach und Mozart in organiſchem Aufbau wachſen läßt, ſoll nur der Gedankengang dieſer Beſprechung zum Abſchluß gebracht werden.

Es liegt hier ein Zuſammenhang. Auch hier ſoll die Muſik aus ihrer iſolierten Stellung herausgelöſt werden. Es handelte ſich Jöde und ſeinen Mitarbeitern nicht darum, ein neues Schulliederbuch, ſondern den Boden und den Raum für ein neues Erleben der Muſik überhaupt zu ſchaffen. Dieſes Erleben kam von zwei Seiten: vom ſchaffenden Künſtler und vom ſingenden Volk. Sie beide ſind polare Gegenſätze; hier fanden ſie einander. In ihrer Haltung, in ihrer Stellungnahme zu den Problemen zeigte ſich tiefe Gemeinſamkeit des Zieles.

In der Jugendbewegung erneuerte ſich das Volkslied zu lebendigem Wachstum. Das war kein Archaismus, keine künſtliche Romantik. Ein neuer Typus des Liedes wurde geſucht: das Landsknechtlied, das volkstümliche Lied des 16. Jahrhunderts mit ſeiner harten, kraftvollen Melodik und ſeinen gebundenen klaren Farben. Dieſe Lieder ſtanden zuerſt zufällig, bunt in der Reihe der anderen und wurden neben ihnen geſungen. Nun hat die Sammlung dem Suchen dieser Menſchen den Weg gewieſen, hat gezeigt, daß es ſich nicht um das Lied allein handelte, ſondern um jene Verbindung der Muſik unſerer Zeit mit der älteren polyphonen Muſik, welche den ſchaffenden Künſtlern eben offenbar zu werden begann.

Der Kreis, welcher ſich hier ſchließt, kann einmal groß werden. Er trägt eine Zukunft in ſich. Das ſingende Volk, als Gemeinſchaft in den Beſten und Suchenden

ſeiner jüngeren Generationen zuſammengefaßt, und die Kraft des Schaffenden berühren einander. Schon iſt dieſe Berührung unmittelbar geworden, iſt in dem „Muſikanten" nicht nur Armin Knab ſondern auch Ludwig Weber vertreten. Hier iſt eine Anſatzſtelle bloßgelegt. Und wenn dieſe Kräfte einmal zuſammengefaßt werden und erſtarken, ſo könnten ſie die Grundlage einer Muſikkultur werden, für welche die vorher gekennzeichnete „Hausbücherei" ein hiſtoriſches Kurioſum geworden iſt.

Hans Mersmann

ERNST BÜCKEN: FÜHRER UND PROBLEME DER NEUEN MUSIK

Versuche, die Probleme neuer Musik zu lösen, werden immer erneut gemacht. Sie ſind in Frage geſtellt, wenn ihr Urheber nicht primär aus dem Geiſt der neuen Zeit heraus empfindet. Der Verfaſſer des vorliegenden Buches[1]) geht aus von der Kunſt Wagners und will die Fragen der „nach Wagnerſchen Muſik an die großen Grundprobleme der vorangehenden Epoche der Neuromantik anbinden." Dadurch iſt ſeine Blickrichtung feſtgelegt.

In morphologiſcher Behandlung des Stoffes verfolgt er die Fäden der muſikaliſchen Entwicklung im letzten Halbjahrhundert, wie ſie ſich in den Werken der markanteſten Künſtlerperſönlichkeiten dokumentiert. Mit Brahms ſetzt eine Reaktion auf dem Gebiet der abſoluten Muſik ein, während der Komponiſt ſelbſt dem romantiſchen Zeitgeiſt untertan iſt und ſogar gelegentlich (in der 2. Sinfonie) leitmotiviſch arbeitet. Bruckner dagegen, der Wagners Tonſprache freudig bejaht, überträgt auch deſſen Geiſt – nicht ſeine Tendenz – in das Reich der ſymphoniſchen Komponiſten. Das führt zu einer gewaltigen Weitung der Form, die, zuſammengehalten durch eine „Naturthematik," an den kosmiſchen Urgrund der Muſik rührt. Ganz anders Guſtav Mahler, bei dem das durch literariſche Hypertrophie enorm geſteigerte Ausdrucksbedürfnis die muſikaliſchen Formen zu zerſprengen beginnt, während Richard Strauß, in klaſſiſcher Formenſtrenge erzogen, nach der Aufnahme der vorwagnerſchen Programmuſik zu einer „Verſchmelzung von

1) Erſchienen 1924 bei P. J. Tonger in Köln.

programmatisch – freier und absolut feststehender Form und gegenseitigem Durchdringen beider" gelangt. Diesem „vorläufig letzten Stadium" der Programmusik stehen die Anregungen gegenüber die Strauß auf der Bühne durch die Neubelebung des Operngeistes (in „Rosenkavalier" und „Ariadne auf Naxos") gibt. Die gesangliche Melodie beginnt den Sprechgesang des Musikdramas abzulösen und auch die Massigkeit des Instrumentalkörpers aufzulockern. Pfitzner, sein Gegenpol, hält an der Form des Musikdramas fest und wendet sich ganz der Vertiefung der inneren Dramatik zu, Das führt im „Palestrina" zu einer Überbetonung des literarischen Vorwurfs, die das Wagnersche Einssein von Dichterischem und Musikalischem vermissen läßt. Ein Versagen des musikdramatischen Prinzips wird hier nicht angenommen, nur eine einseitige Überspitzung. Erst die um Thuille sich gruppierende Münchener Schule, aus der besonders Walter Braunfels hervortritt, beginnt den Ausweg zu finden, der dann wieder zur Oper führen soll. Den Gipfel in der modernen Liedkomposition stellt Hugo Wolf dar, der durch die restlose Ausbeutung des Textes durch die Musik ein ganz neues einheitliches Kunstwerk schafft und „das Liederland bis zum heutigen Tage abriegelt."

Die Anfänge einer neuen Geistesrichtung werden nachweisbar bei Max Reger, der gelegentlich mancher aus dem rein Musikalischen heraus geformten melodischen Linien zum Expressionismus vorstößt und auch zuweilen mit dem Impressionismus in Berührung kommt, dessen geistige Vorbereitung schon in der älteren Romantik liegt. Jedoch die Neuromantik erst übernahm von dieser Epoche gleichsam „die Einsicht in die feinste Nüancierungsfähigkeit des musikalischen Ausdruckes wie in die Bedeutung der Farbe als eines wichtigen musikalischen Ausdrucksmittels" und gelangte schließlich zu der Erkenntnis der Elemente impressionistischer Wirkung und ihrer Anwendung. Berlioz steht am Anfang ihrer Entwicklung, doch lassen sich die technischen Vorbereitungen des späteren „Impressionismus" schon bei Beethoven und Schubert nachweisen und dann immer stärker bei Weber, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner und Strauß als koloristisches Element verfolgen, bis schließlich in Claude Debussy der Begründer – und Vollender – des modernen musikalischen Impressionismus als einer selbständigen Kunstrichtung in Erscheinung tritt. Zunächst als rein malerische Technik auf die Musik übertragen, bleibt der Impressionismus nicht bei der Eindrucksschilderung stehen, sondern gelangt zu intensivster Stimmungsausdeutung.

Seine Ausstrahlungen sind weit verzweigt und in ihren äußerst differenzierten Wirkungen schwer systematisch festzulegen. Sagt doch selbst Arnold Schönberg, der

Vertreter des musikalischen Expressionismus, daß fast alle neuen Klangmittel zunächst den Charakter des Impressionistischen an sich trügen. Hier muß also eine bisher noch nicht näher bestimmte Gemeinsamkeit vorhanden sein, die selbst bei dem wesentlichen Unterschied beider Richtungen bestehen bleibt.

Dem Expressionismus gegenüber versagt die verstandesmäßig – kritische Zergliederung. Nur einzelne Stilmomente werden gesehen, z. B. die Gleichstellung von Dissonanz und Konsonanz, eine gewisse Farbigkeit, polyphone Gestaltung, Vermeidung der Symmetrie etc.; eine Logik der gefühlsmäßig melodischen Formung ist noch nicht festzustellen. „Hier ist also unsere musikalische Moderne, die weder die Einzelformen des Impressionismus und Expressionismus überwunden hat, noch beide zu einer Synthese höherer Art hat vereinigen können, durchaus Erbe eines im Goetheschen Sinne kranken Romantizismus,"

Die letzten Werke unsres zeitgenössischen Schaffens, in denen sich Gesetzmäßigkeiten schon schärfer erkennen lassen, sind nicht in die Untersuchung einbezogen. Schönbergs „Pierrot lunaire" ist das letzte erwähnte Werk; Strawinski und Krenek werden garnicht, von Hindemith nur der Name genannt. Diese neueste Zeit wird schlagwortmäßig mit „Futurismus" und „Exotik" bezeichnet, und Busoni gilt als ihr theoretischer Rädelsführer. Überhaupt trete dieser Futurismus „in der Hauptsache theoretisch gerüstet auf den Plan."

In diesen Richtungen, in denen die Musik wieder selbständig geworden ist und ganz sich selbst angehört, ist die geistige Fernwirkung der Kunst Wagners erloschen. Die neue Musik ist ihr wesensfreund und hat ihre eigene Problematik, der gegenüber auch eine neue Problemstellung einsetzen muß.

Heinz Joachim

NEUE SAMMELWERKE DER MUSIKLITERATUR

Eine umfassende Musikgeschichte zu schreiben, ist oft und vergeblich versucht worden. Wir haben wenig, was hier überhaupt brauchbar ist: einige Materialsammlungen, Epochengeschichten und wenige gute kleine Zusammenfassungen. Es scheint, als ob das Unternehmen noch die Kraft eines Einzelnen überstiege. Jetzt ist der Versuch in großem Stil erneut worden; Guido Adler, der Ordinarius der Musikgeschichte an der Wiener Universität, gibt im Verlag der Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., Frankfurt a. M. ein umfangreiches Handbuch der Musikgeschichte heraus, in welchem die einzelnen Epochen der Musikgeschichte von verschiedenen Mitarbeitern dargestellt worden sind. Dieses Buch wendet sich an alle, die sich mit Musik beschäftigen, und ist in einer gewissen Form des Zusammenarbeitens der zahlreichen Mitarbeiter entstanden. In ihm schreiben u. a. Hermann Abert über die antike Musik, Peter Wagner über den gregorianischen Gesang, Friedrich Ludwig über das Mittelalter, zahlreiche Vertreter der einzelnen Länder über die Musik der letzten Jahrzehnte.

Was ist dieses Handbuch der Musikgeschichte geworden? Sicherlich keine „Geschichte". Denn diese ist, je größer ihre Perspektive, umsomehr das Werk eines Einzelnen. Geschichte ist Erlebnis, Geschichtsschreibung Projektion dieses Erlebnisses durch den Spiegel einer Persönlichkeit. Nie ist sie etwas anderes gewesen, nie wird sie etwas anderes sein. Und es entsteht angesichts dieses dicken Buches die freilich etwas ketzerische Frage, wo das kleinere der beiden Übel liegt. Der große innere Zusammenhang konnte durch ein künstlich hergestelltes Einvernehmen zwischen den Beteiligten nicht geschaffen werden; die Darstellung mußte aus Notwendigkeit zerfallen. Dazu kommt eine gewisse Einseitigkeit in der Wahl der Mitarbeiter. Wenn hier einmal ein Sammelwerk geschaffen wurde, warum wurde es dann nicht in der Tat eine „Geschichte der Besten"? Man kann dies für manche der Teildarstellungen durchaus nicht bejahen. Und der Geist des gemeinsamen Prinzips ist nicht so stark, daß er diesen Mangel aufhöbe.

Dazu kommt eine Ungleichheit der Anlage. Während die ältere Zeit in große Räume gegliedert ist, in deren weitem Umfang sich die Darstellung der mittelalterlichen Musik durch Ludwig zu einer überragenden persönlichen Leistung auswirken konnte, zerfällt die Musikgeschichte nach 1600 in eine Summe kleinster Teile, welche letzten Endes nur addiert aber nicht potenziert werden können. Abgesehen von der Ungleichheit der Höhe fehlen die für das 17. und 18. Jahrhundert ganz notwendigen

Verbindungen. Wie kann die Geſchichte der Oper des 18. Jahrhunderts ohne die des Oratoriums, die des Liedes ohne die Kantate geſchrieben werden? Freilich tauchen durch dieſe Spezialiſierungen auch neue Geſichtspunkte auf, die als eine Bereicherung empfunden werden müſſen. Dahin rechne ich Orels Geſchichte der katholiſchen Kirchenmuſik, welche durch dieſe Herauslöſung eine Fülle neuer Geſichtspunkte erkennen läßt. Unter großer Ungleichheit des Standpunkts leidet vor allen Dingen auch die Darſtellung der Moderne. Kaum einer der ſechzehn Aufſätze rührt an die Höhe der Frageſtellung, von der aus Knud Jeppesen an die däniſche Muſik herantritt.

Der Eigenwert des großen Buches liegt, abgeſehen von ſeinem Charakter eines Kompendiums, in der teilweiſe ausgezeichneten Behandlung der älteren Muſikgeſchichte und ſeinem großen Reichtum an Notenbeiſpielen, die hier zum erſten Male von einer umfaſſenden Grundlage aus gegeben ſind. Man kann auf Grund dieſes Handbuchs auch diejenigen Teile der Muſikgeſchichte bildhaft machen, an welche man ſonſt infolge ihrer ſchweren Zugänglichkeit kaum herankommt.

An die Darſtellungen gegenwärtiger Muſik ſchließt unmittelbar das zweite Sammelwerk an, um daß es ſich hier handelt: „Von neuer Muſik" (im Verlage F. J. Marcan, Köln); als Herausgeber zeichnen H. Grues, E. Kruttge und E. Thalheimer. Auch in dieſem Buche handelt es ſich um Gegenwartsſtrömungen in der Muſik der einzelnen Länder, kleine Monographien lebender Komponiſten und Aufſätze allgemeinen äſthetiſchen Inhalts. Die Probleme eines Sammelwerks bleiben auch hier unvermindert beſtehen. Ungleichheit der Höhe, der Gesichtspunkte und der Darſtellungsmethode, alles das verſtändlich und notwendig etwa in einer Zeitſchrift, gefährden bei ſo engen Grenzen des Stoffes die Einheit. Unter den Künſtlern, die in dieſem Buche ſchreiben, ſteht Arnold Schönberg mit einen älteren Entwurf für die Eingliederung der Musikerziehung in den Staat, Ernſt Krenek, welchen man mit Überraſchung unter den Schriftſtellern wiederfand, Egon Wellesz und Alois Haba.

Es handelt sich auch bei dieſem Buche ſchließlich nur um eine Feſtſtellung der Werte. Und da ſei aus der vorgelegten Fülle auf die große Perſpektive hingewieſen, unter der Franz Willms die Werke Hindemiths betrachtet, unter der Erwin Stein die neuen Formprinzipien der Musik unterſucht und Ewald Dülberg den Zuſammenhängen zwiſchen Musik und Szene nachſpürt.

Hans Mersmann

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN BERLIN-CHARLOTTENBURG 2

Verlag: MELOS-VERLAG G. m. b. H.,
BERLIN-FRIEDENAU
Druck: Buchdruckerei BERTHOLD LEVY
BERLIN C 2

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 • Postscheck-Konto: Berlin 102166 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.
Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12.** Fernruf: Bismarck 1025 •
Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten • Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr — Berlin, am 1. April 1925 — Heft 9

INHALT:

Um den Anschluß an das laufende Quartal zu gewinnen, werden wir die letzten Hefte des Jahrgangs zu folgenden Zeitpunkten erscheinen lassen: Heft 10 Anfang Mai, Heft 11 Anfang Juli, Heft 12 Anfang September. Der fünfte Jahrgang beginnt am 1. Oktober 1925.

Die Schriftleitung

Wir versuchen in zwei Sonderheften ein Bild von dem Musikleben und der Produktion im heutigen Rußland zu geben. In der Verbindung monographischer Studien mit der Behandlung allgemeiner Fragen erblickten wir eine Möglichkeit, nicht nur Namen und Werke der jetzt in Rußland schaffenden Musiker kennen zu lernen, sondern auch einen Einblick in die Probleme der jungen russischen Musik zu gewinnen.

Die russischen Aufsätze übersetzte (unter möglichster Wahrung des originalen Sprachbildes) Robert Engel, der an dem Zustandekommen der beiden Hefte großen Anteil hat.

Das zweite russische Sonderheft wird folgende Beiträge enthalten:

L. Ssabanejeff: A. N. Skrjabin

B. de Schloezer: Stravinsky und Prokofjeff

L. Ssabanejeff: Die Musik in Rußland seit 1914 (Fortsetzung)

R. Engel: Die Musik bei den russischen Emigranten

Die Schriftleitung

Leonid Ssabanejeff (Moskau)

DIE MUSIK IN RUSSLAND SEIT 1914

Als der Weltkrieg ausbrach, befand sich Rußland in musikalischer Beziehung in einem Zustand, den man wohl als glänzend bezeichnen kann. Die russische Musik war im europäischen Maßstabe anerkannt, sie hatte durch Komponisten, wie Mussorgski, Tschaikowski, Borodin, so auch durch den damals erst am Anfang seines Ruhmes stehenden Skrjabin einen Weltruf erreicht. Das russische Konzertwesen fing damals an, sich wie im Rhythmus, so auch im Tempo zu beleben und sich dem Konzertleben anderer Welt-Musik-Zentren zu nähern. Im Innern der russischen Musikwelt, welche in dieser oder jener Art die allgemein-europäischen Musik-Situationen und musikalischen Parteigruppierungen in sich widerspiegelte, – ging ein intensiver Kampf der rechten und linken Strömungen vor sich, der modernistischen sowie der retrospektiven, wobei es vielen, im Eifer des Kampfes, nicht klar war, daß im Begriff „Modernismus" sehr viele verschiedenartige Erscheinungen – wie übrigens auch im Begriff der gegensätzlichen Gruppierung der Retrospektiven – in sich vereinigt waren. Banner der Modernisten waren Skrjabin und Stravinski, welcher damals erst seinen Ruf begann, sowie der junge Prokofjeff, von dem man erst anfing zu reden; die andere Richtung stellte Medtner und Rachmaninoff als Führer. In diesem Zustand trat die russische Musikwelt in die schreckliche Ära des Krieges.

Ich habe bereits erwähnt, daß die „modernistische" Gruppierung aus gänzlich verschiedenen Strömungen zusammengestellt war, die nur durch ihr „dem alten nicht ähnlich sein" eine gewisse Einheitlichkeit bewahrte. Skrjabin stellte hier, wenn man sich so ausdrücken darf, eine „antimusikalische und außermusikalische" Richtung vor. Er war von der anderen Gruppe durch seine eschatologische Theorie der Kunst, durch sein äußerstes Streben zur Verfeinerung der Faktur und des Gewebes, – ein Streben, welches, im Grunde genommen, bereits etwas „altmodisch" anmutete, doch gänzlich mit dem ihm nahen Romantizismus verwurzelt war, getrennt. Um Skrjabin bildeten sich, (oder, richtiger gesagt „es kam ihnen vor, daß sie sich bildeten") Reihen junger Komponisten, welche ihm ähnlich sich zur Aufgabe stellten, neue harmonische Horizonte zu entdecken und einer neuen Freiheit des Schaffens entgegenzugehen. Hierzu sind die zu der gleich nach Skrjabins Ära gehörenden Komponisten – Alexander und Grigori Krein, Anatoli Alexandroff, Mjasskowski und der Verfasser dieser Zeilen, Leonid

Ssabanejeff – zu zählen. Etwas seitwärts stand bereits damals der Anfänger N. Rosslawetz und ganz außerhalb des Skrjabinismus befanden sich Stravinski und Prokofjeff, welche schnell in ihren Erfolgen fortschritten. Damals war die Plejade der „Skrjabinisten" bedeutend zahlreicher als heute, und zu ihr gehörten viele Komponisten, welche heute in ihrer Bedeutung mehr oder weniger fragwürdig erscheinen und die gegenwärtig im Musikleben Rußlands sowie des Westens keine wesentliche Position einnehmen. Interessant ist es, daß zu dieser Zeit, in der „Vorkriegs-Ära", die westlichen Einwirkungen in Rußland keine wesentliche Bedeutung hatten: berühmte Komponisten der Gegenwart, bereits voll anerkannt in West-Europa, fanden bei uns fast keine Nachfrage und auch keinen Erfolg sogar in den vornehmen musikalischen Kreisen. Richard Strauss fand noch einen gewissen Anklang, hauptsächlich als Vertreter der koloristisch-dekorativen Musikrichtung, Max Reger und Arnold Schönberg aber waren fast gar nicht bekannt, oder sie fanden eine streng negative Beurteilung. Ausnahmen bildeten die französischen Komponisten Debussy, Ravel, Ducass, welche unter unseren jüngeren Komponisten Nachfolger fanden; zu den am meisten unter französischem Einfluß stehenden gehörten die beiden Brüder Krein. Die Gerechtigkeit verlangt aber darauf hinzuweisen, daß diese Komponisten selbst mehr der Ansicht waren „Nachfolger" Ravel und Skrjabins zu sein, als das in Wirklichkeit der Fall ist. Weder die dämmerige, des Überflusses an Kultur müde, verfeinerte und ästhetisierte Vollendung der Neu-Franzosen, noch die eschatologische Musik des letzten Romantikers – Skrjabin – des „russischen Novalis" waren in Wirklichkeit der neuen Generation in keiner Beziehung nah, einer Generation, die weder an Überfluß der Kultur litt, noch irgendwelche romantischen Voraussetzungen, oder sogar die Fähigkeit, besonders tief verfeinert zu sein, aufweisen kann. Die weitere Entwicklung dieser Komponisten zeigte in greller Weise den Unterschied zwischen den organischen Strukturen dieser Komponisten, ihre Unabhängigkeit von Skrjabin, den Franzosen und anderer Einwirkungen, zu denen sie mehr aus Prinzip ihres persönlichen Sympathie-Geschmacks und aus historischer, sowie kultureller Nachbarschaft neigten.

So gestaltete sich die Lage der Dinge bei der „modernistischen" Gruppe, die außer allem anderen auch noch durch die übertriebene Aufmerksamkeit, welche ihre Anhänger der „Entdeckung" neuer Harmonie widmeten, und durch das verhältnismäßig geringe Interesse für Rhythmik und Melos vereinigt war. Die Gegenpartei, der Konservativen, sowie der Retrospektiven, die damals noch in starkem Maße sich auf die „akademischen"

Kreise, das Konservatorium und seine Profeſſoren stützte, – zeigte sich auch nicht durch eine Einheitlichkeit musikaliſcher Gedankengänge, sondern war wohl nur in einem einig: dem Haß und dem Nichtverstehen alles Neuen, das als etwas Undefinierbares und als das Gleiche betrachtet wurde. Schönberg, Reger und Skrjabin – alles war für sie nur die gleiche kakophoniſche Musik. Nichtsdestoweniger darf man aber nicht leugnen, daß auch in dieser Gruppe bedeutende Talente und große Meister vertreten waren. Um Medtner sammelten sich die einsichtigeren Feinde des „Modernismus", d. h. diejenigen, welche ſchon damals erkannten, an welchen Mängeln der Modernismus auf ruſſiſchem Boden litt – an seiner Arhythmik und Atektonismus, seinem Verachten der Kultur und Form, an seinem stillſchweigenden Streben nach der Harmonie hin und Ignorierung aller anderen Koordinate. In Medtner sahen sie mit Vergnügen das Vorhandensein einer Energie des Rhythmus, des Intereſſes für Melodie und formale Struktur. Zu den Retroſpektiven gesellten sich ebenfalls mit Wohlbehagen alle diejenigen, die in Wirklichkeit abseits jeden organiſchen Schaffens standen, eine Menge Talentloser, welche durch ihre Angehörigkeit dieser Gruppe nicht wenig ſchadeten. Rachmaninoff und Medtner waren die Haupttrümpfe, welche gegen Skrjabin und die Moderniſten, als wahrhafte Muſikwerte ausgeſpielt wurden, dabei wurde aber nicht in Betracht gezogen, daß wir es hier mit einer wesentlichen Epigonenerſcheinung zu tun haben.

Zu Beginn des Krieges verfiel die ruſſiſche Muſik nicht sofort in Marasmus und Agonie. Die weite Entfernung der Muſik-Zentren von dem Kriegsſchauplatz, die faſt gänzliche Isoliertheit der „inneren Front" haben sogar die erſte Zeit eine gewiſſe Steigerung des Intereſſes zur Muſik hervorgerufen und nur „phyſiſche" Urſachen, wie Beſchlagnahme der Konzertſäle, ihre Umwandlung in Lazarette begannen allmählich ihre Entwicklung zu verhindern. Ganz am Anfang des Krieges erlitt die ruſſiſche Muſik, durch das Hinſcheiden Ljadows, Skrjabins und Tanejeffs einen großen Verluſt. Beide Gruppen, die progreſſive, wie die konſervative, waren in gleichem Maße durch diese Verluſte betroffen, denn so wichtig Skrjabin für den Modernismus war, so bedeutend war auch Tanejeff als Stütze des Konservatismus und der akademiſchen Muſiktradition. Und nachdem diese „Säulen" verſchieden, kam der junge oder „verhältnismäßig junge" Nachwuchs zu einer gewiſſen Bedeutung.

Stravinski und Prokofjeff, obgleich der letzte einer noch jüngeren Generation angehörte als die Altersgenoſſen Stravinskis – erhielten als Erſte Anerkennung

und Lorbeeren. Hier wurde gleichzeitig der augenscheinliche organische Unterschied zwischen diesen Neutönern und den früheren „Modernisten", sowie Skrjabin, der in seinem Streben und seinen Forderungen, welche er an die Musik stellte, isoliert blieb, klar. Durch die Erscheinung Prokofjeffs war dem Konservatismus der stärkste Schlag versetzt, denn gerade in diesem „wilden" Modernisten waren alle Eigenschaften, deren Fehlen man den Vertretern dieser Richtung zum Vorwurf machte: Energie des Ur-Rhythmus, Munterkeit der Stimmungen, Vernichtung der Verschwommenheit und eine feste Struktur vorhanden. Bald darauf schlägt auch Stravinski diese Richtung ein, indem er das rhythmische Wesen der Musik pflegt und tapfer die allerneusten und kühnsten Errungenschaften der harmonischen Palette in sich aufnimmt. Früher als alle anderen „europäisch anerkannt", wurden Stravinski und Prokofjeff auch vor anderen Komponisten zeitlich und im buchstäblichen Sinne des Wortes „Europäer", da sie Rußland verließen; ihnen folgten auch die Säulen des Konservatismus Medtner und Rachmaninoff. In Rußland blieben somit nur die Komponisten, welche sich noch früher um Skrjabin gruppierten und eine Reihe wenig bedeutender Vertreter der früheren Konservativen.

Die tatsächlichen Verschiebungen begannen im Musikleben, genau genommen, mit der Revolution, die ja die „ökonomische Basis" der Musikwelt außerordentlich stark geändert hat und die Schichten der Bevölkerung vernichtete, welche hauptsächlich die wirtschaftliche Lage des Musikwesens sicherten, – den wohlhabenden Bürgerstand und teilweise die Kreise der höheren Intelligenz, welche Rußland verlassen hat. Wir haben leider nicht die Möglichkeit, im Rahmen dieses Aufsatzes eingehender über die Wirkung der Revolutionsereignisse auf das Musik- und Konzertwesen zu sprechen und sind gezwungen, uns auf die Erörterungen der Richtungen, welche die Komponisten unseres Landes bilden, sowie auf die Schilderung der durch die Revolution hervorgerufenen Unterschiede zu beschränken. Im allgemeinen hat sich das Tempo und der Rhythmus des Musiklebens in den ersten Jahren der Revolution einer stärksten Reduktion unterziehen müssen und erst in den letzten Jahren ist ein Wiedererwachen wahrzunehmen, doch geht dieses in anderen Verhältnissen vor sich, denn der Zuhörer und Konsument sind nicht mehr die früheren; von den früheren, aus dem Mittelstand sind nur wenige geblieben, wenige sind auch von den „bourgeois-snobistischen Zuhörern" vorhanden, die ja zuweilen aus Modesucht und Eitelkeit die neuen Kunstrichtungen verfolgen. Neuer Zuhörer-Stamm hat sich noch nicht gebildet, die Musikkultur hat sich der Arbeiter noch nicht bemächtigt und ihr Geschmack befindet sich noch auf einem

Dilettanten-Niveau, sodaß als Ergebnis die Kreise der Zuhörer gegen früher bedeutend dequalifiziert sind; diesem ganzen Publikum muß noch vorerst das A B C der Musik beigebracht werden.

Doch wie schwer auch die Verhältnisse der Revolutions-Übergangszeit waren, so hörte doch der Puls des Schaffens nie auf zu schlagen. Eine Zeitlang, und das war gerade während des „militärischen Kommunismus", wurden die neuen Strömungen in der Musik (wie übrigens auch in den anderen Künsten) offiziös anerkannt, dank der führenden Politik des Kommissariats für Bildung, an dessen musikalischer Abteilung der Komponist Lurje – selbst damals Kommunist und begeisterter Verehrer der ganz linken Richtung – stand. Von verschiedenen Seiten betrachtet, erscheint diese Tatsache als ein krasses Mißverständnis – weil selbstverständlich diese Kunst den „Arbeiter-Massen" im höchsten Maße unverständlich war. Zu dieser Zeit entschlossen sich Komponisten, die minder begabt und früher Anhänger der Epigonen-Richtung waren, d. h. die sogenannten „Konservativen", als sie einsahen, daß ihr Schaffen nun dahinsiechen mußte, Musik für die Arbeitermassen zu liefern, und viele von ihnen, früher Komponisten von Kirchen-Musik oder Verfasser von cace-walk und modernen Chansons, bis einschließlich der Komponisten populärer Romanzen, stürzten sich auf das Komponieren von „Agitations-Literatur". Freilich war hier keine Änderung der ideologischen Front und lediglich ein einfaches Anpassen künstlerisch wenig standhafter Individuen an die Zeitverhältnisse. Die Agitations-Literatur wuchs bedeutend an, weil sie der Nachfrage des offiziellen Marktes entsprach, doch nicht ein einziges von diesen Werken konnte in irgend einer Beziehung als künstlerisch wertvoll gelten. Deshalb werden wir diesen Werken keine weitere Aufmerksamkeit schenken, wie wir früher dieselben Komponisten, als sie bei anderen politischen Verhältnissen „Krönungs-" und andere Kantaten lieferten, nicht beachteten. Deshalb wollen wir sofort zu der Besprechung der Komponisten-Gruppe übergehen, welche in sich eine rein künstlerische Ideologie barg. Wir haben bereits schon erwähnt, daß viele von der neuen Komponisten-Generation Rußland verlassen haben und so aus dem Bereich unserer Betrachtung ausscheiden. Dadurch sind viele von ihnen auch gleichzeitig aus dem Bereich unseres Interesses ausgeschieden, und zwar von selbst, wie z. B. Medtner, welcher im Grunde genommen ein dem Stil seiner Musik entsprechend typisch deutscher Romantiker ist, durch ein Wunder ins 20. Jahrhundert versetzt und der sich in der Welt der Luftschiffe und des Radio nicht ganz wohl fühlt. Das Interesse für sein Schaffen, besonders stark in den Jahren der Skrjabinschen Hegemonie und in den ersten Kriegsjahren,

ist nach seiner Übersiedlung ins Ausland sofort erloschen. Doch der Einfluß seines Schaffens ist geblieben. Abgesehen davon, daß sein Rhythmus und einige Manieren in das Schaffen Prokofieffs übergegangen sind, ist noch zu bemerken, daß Anatoli Alexandroff einer der bedeutendsten Nachfolger Medtners ist, und zwar durch harmonische und rhythmische Eigenschaften seiner Musik, die aber einen weicheren, nicht so stark gotischen und mehr slavischen Charakter trägt. Aus dem Bereich unserer Betrachtung und unseres Interesses scheiden auch fast alle Komponisten des „früheren konservativen Lagers" wie Glasunoff, Gretschaninoff, Ippolitoff, Iwanoff, Glier, weil sie alle im wesentlichen fast keine Musik mehr schaffen und sich sozusagen von der Arbeit ausruhen. Nun wollen wir zu der Gruppe übergehen, die sich früher um Skrjabin bildete und welche als modernistisch galt, heute aber die natürliche Nachfolgschaft der Höhen der russischen Musik bildet.

Auffällig ist die Gegensätzlichkeit dieser Gruppe. Sie bildet keine Schule oder Richtung, und es ist fast unmöglich, irgendwelche gemeinsame ideologische Strömungen festzustellen. Es sind einfach Komponisten, die durch persönliche Freundschaft zusammengebracht, in den Jugendjahren ihrer Arbeit selbst keine großen Unterschiede in ihren Ansichten und Idealen bemerkten. Aus dieser Gruppe ging eine kleine, aber starke Nebengruppe jüdischer Komponisten, welche ein festes Ziel, die Bildung einer nationalen jüdischen Schule in der Musik, ähnlich der „neurussischen Schule" hatte, hervor. Das ist die einzige Gruppe, bei der man eine gewisse Bedeutung der ideologischen und vereinigenden Stilrichtung anerkennen muß. Diese Komponisten sind auch bis zu einem gewissen Grade stilverwandt, weil sie alte Synagogengesänge zur Ausbeutung ihrer künstlerischen Möglichkeiten verwenden. Diese Gruppe entstammt einem anderen, größeren Kreise jüdischer Nationalkomponisten, zu dem nicht viele bedeutende Talente, doch zahlreiche schlichte, gründliche und gewissenhafte Bearbeiter gehören. Das Haupt dieser Gruppe, welche uns besonders interessiert, bilden Alexander Krein, sein Bruder Grigori Krein, obgleich das Schaffen des letzteren keinen bewußten Zusammenhang mehr mit dem jüdischen Melos aufweist, Michail Gnessin und jüngere Komponisten, unter denen A. Weprik besonders hervorzuheben ist. A. Krein ist ein begabter Komponist zahlreicher Werke, seine Musik ist im harmonischen Material der Ravelschen Harmonie und ihren Strukturen ähnlich, teilweise der des Rimski-Korssakoff nah: von heißen und sinnlichen Emotionen durchtränkt. Seine Melodik ist in den Biegungen des Profils besonders charakteristisch und diese

Biegungen entstehen durch die eigenartige modernistische Stilisierung charakteristischer synagogaler Melodie-Ornamente. Seiner Musik ist keine Härte und sogar, wenn man will, keine große Tiefe eigen, sie ist ganz in Sinnlichkeit, in Empfindung, in heißen irdischen Erotismus, welcher sich sogar in den Texten seiner Eingebungen zeigt, getaucht. Dieser Komponist hat ein Profil, welches vielleicht nicht sogleich von einem abseits stehenden Zuhörer bemerkt wird, doch sind in diesem Profil auch Züge einer gewissen Einförmigkeit vorhanden, sowie ein Festhalten an sinnlicher Aufregung und sogar beliebte harmonische und melodische Gebilde. Als negative Erscheinung im Schaffen Kreins, eines unserer begabtesten Komponisten, kann eine gewisse und nicht ganz überwundene technische Ungeschicklichkeit betrachtet werden; er beherrscht das Orchester besser als den Stil der Klaviermusik, und wird nicht immer glücklich mit dem Ebenmaß der Form fertig, in der er sich aber an klassische Vorbilder hält. Von seinen zahlreichen Werken sind hervorzuheben eine Reihe von Liedern, teilweise nach jüdischen Texten, darunter die vorzüglichen „Gazellen" (Text von A. Efross) „Kaddisch", eine Art Kantate-Requiem für Chor und Orchester, die noch nie aufgeführt wurde, eine unlängst beendete dreisätzige Sinfonie und zahlreiche Klavierwerke, unter denen besonders eine ausgezeichnete Sonate hervorzuheben ist.

Sein Bruder Grigori Krein hat einige gemeinsame Züge mit Alexander Krein, hauptsächlich aber sind sie durch den gemeinsamen Ausgang von einer Quelle des harmonischen Aufbaus im Geiste Ravels verwandt. Doch ist Grigori Krein weniger emotionell, weniger unbefangen und naiv, im Gegenteil ist ihm eine gewisse Tiefe und sogar Nüchternheit eigen, die Technik ist vollkommener als bei Alexander Krein, dabei ist aber seine Musik nicht so bezaubernd. Seine zahlreichen und öfters großen Werke (hauptsächlich Klavier- und Kammermusik aller Art) wurden selten aufgeführt und sind fast alle, sogar dem russischen Musiker, trotz ihrer vorzüglichen musikalischen Werte nicht bekannt.

Michail Gnessin, ein Schüler Rimski-Korssakoffs, gleichfalls zu dieser Gruppe jüdischer National-Komponisten gehörend, hat ein etwas anderes nüchternes, vernunftmäßiges und strukturs Kolorit des Schaffens. Als Komponist einer unbestimmten modernistischen Richtung hat er angefangen um dann als Sucher „neuer Harmonien" ziemlich schnell von dieser unbestimmten Position zum Erlangen einer Synthese zwischen dem Modernismus und des national-jüdischen Musikstils überzugehen, ähnlich wie das Al. Krein tat, von welchem sein Schaffen sich durch geringere Ursprünglichkeit, größeres Vorherrschen des Temperaments aber auch durch vollkommenere Beherrschung des technischen Materials unterscheidet. In den Vorkriegsjahren und der Revolution

hat er viel komponiert, u. a. eine Oper nach einem biblischen Mythus im Oratorienstil vollendet. In den letzten Jahren strebt Gnessin offenkundig zur Vereinfachung seiner Harmonie und zur Monumentalität des Ausdrucks, worin man wohl einen gewissen Protest und eine Reaktion gegen die Verfeinerung der modernistischen Aera erblicken kann.

Das Schaffen des Nikolai Mjasskowski, eines Komponisten, der bereits acht Sinfonien vollendet hat, zeichnet sich durch einige Sonderheiten aus. Mjasskowski komponierte noch vor dem Kriege, wobei die Art seiner Schreibweise im stärksten Maß durch Tschaikowski und Glasunoff beeinflußt war, sodaß in dieser Beziehung seine Werke als konservativ gelten und nur seltene in seiner Musik vorkommende Wendungen „modernistischen" Charakters, eher von einer gewissen Unbeständigkeit des Stils, als von Sympathien zu neuen Formen zeugten. Trotz dieser acht Sinfonien ist Mjasskowski kein geborener Sinfoniker und Meister des Orchesters, mit dessen koloristischen Eigenarten er ganz wenig vertraut ist. Zuweilen scheint es, als ob im Schaffen dieses vielschreibenden Komponisten eine gewisse Nachlässigkeit vorhanden ist, manchmal aber scheint es, als ob er einfach technisch wenig orientiert und die Meisterschaft seiner Kunst noch nicht ganz bewältigt hat. Wir persönlich sind der Meinung, daß die Ansichten derer, die Mjasskowski zu den bedeutenden Komponisten der neuesten Zeit rechnen – und solche gibt es ja – ganz grundlos sind, denn in seiner Musik vermissen wir vor allen Dingen das, was den Grundfaktor jedes lebendigen und lebensfähigen Schaffens bildet – eigene Physiognomie; seine ganze Musik ist von verschiedenen Einflüssen erfüllt, von Glasunoff mit seiner schwerfälligen Art des Musikdenkens angefangen, bis Tschaikowski mit seiner Melodik, welche von ihm öfters in etwas herbe Harmonien, die wenig zum Stil der Melodie selbst passen, umrahmt wird, bis Skrjabin, in seinen harmonischen Gedanken Ljadoff, Mussorgski und Rimski-Korssakoff. In den neuen Sinfonien Mjasskowskis erfährt seine Manier keine wesentliche Änderung, anscheinend ist der Stil des Komponisten bereits festgelegt und wird wohl nicht weiter schreiten. In seinen Klavierwerken (vier Sonaten, von denen zwei in den Revolutionsjahren geschrieben wurden), behält Mjasskowski seinen Gesichtszug und beherrscht ebenso wenig den Klavierstil, wie auch den Orchesterstil. Er ist eine sonderbare Erscheinung eines großen Musikers von bedeutender Kultur, mit heißem Drang zum Musikschaffen, doch gibt er nicht unmittelbar diese Musik, deren Zauber erst durch das Prisma des Zaubers seiner Persönlichkeit wirkt und deshalb unwillkürlich durch einen engen Kreis Bekannter begrenzt ist[1]).

[1]) Die Fortsetzung dieser Studie folgt im nächsten Heft. Die Schriftleitung.

Igor Gljeboff (Leningrad)

DIE ZUKUNFT DER RUSSISCHEN MUSIK

Jede Vorherbeſtimmung in der Kunſt iſt Zufälligkeiten ausgesetzt. Sie iſt aber verlockend, weil ſie, von dem Gegenwärtigen ausgehend, den Forſcher zwingt, ſich die Gegenwart näher anzusehen und über ihre Schicksale nachzudenken. Die Menſchen ſind gewohnt, das Gegenwärtige nach der Vergangenheit zu beurteilen. Und in der Muſik iſt das besonders bemerkbar. Bis zu dem Augenblick, da unser Gehör ſich an die Tongebilde der zeitgenössiſchen Komponiſten so gewöhnt, daß es ſie als bekannte und vertraut-gesetzmäßige Folgerungen aufnehmen kann, vergeht nicht wenig Zeit, und jedenfalls soviel, wie zur Heranbildung neuerer, bedeutend fortſchrittlicherer Werke erforderlich iſt. Die muſikaliſche Vergangenheit hält sogar den größten Teil der Fachmuſiker im Bann. Und nur die Einſchätzung der Gegenwart von der Zukunft aus, nur eine hypothetiſche Voraussetzung der Möglichkeiten ungehinderter Entwicklung der augenblicklich auffälligen Verhältnisse, Eigenarten und charakteriſtiſchen Züge des Muſik-Schaffens, führt zur Erkenntnis, daß die Gegenwart ein Ausgangspunkt der weiteren Evolution, und nicht nur das Resultat dessen, was bis zum heutigen Tage erreicht wurde, iſt.

Wenn man als Ausgangspunkt der Evolution russiſcher Musik den Zeitabſchnitt ihrer feſten Berührung mit dem Muſikſchaffen Mittel-Europas und der Aneignung techniſcher Formen, sowie Grundlagen derselben annimmt, so wird diese Epoche doch immerhin das Schaffen Glinkas (1804 - 1857) sein, obgleich die Propyläen russiſcher Tonkunſt weiter führen. Die erſte Glinka-Oper wurde 1836 aufgeführt. Von da an zeigt die Geſchichte der russiſchen Musik eine ſchnelle und ergibige Entwicklung auf verſchiedenen Gebieten: in der inſtrumentalen Bühnen- und inſtrumental-expressioniſtiſchen Muſik bis zu dem Raffinement Stravinskis, in der emotionell-sinfoniſchen, und wenn man so sagen darf, inſtrumental-psycho-dynamischen, bis zu den myſtiſchen Sinfonie-Poemen und Sonaten Skrjabins, dem bedeutenden Eroberer der neuen Harmonie, und bis zu dem Zyklus lyriſch-dramatiſcher Sinfonien des hervorragenden Komponiſten unserer Zeit Nikolai Mjasskowski, dessen letzte Werke eine komplizierte Zusammenfassung von Ton-Ideen, im Bereich des Sonaten-Allegro – doch folgerichtig vertieft und erweitert, sowie im Bereich der Wechselbeziehungen der Tonarten im organiſch zusammengefügten harmoniſchen Gewebe entwickelt, darſtellen. In der inſtrumentalen

Kammermufik hat, bei der Aneignung polyphonifcher Schreibweise und Erfchaffung einer klassifchen Bafis russischen Quartett-Stils, auf der Grundlage mittel-europäifcher Vorbilder der verftorbene Ssergei Tanejeff sehr Bedeutendes erreicht. Das unbegrenzte Reich der vokalen Kammermusik haben die russifchen Komponiften mit seltenen und originellen Ideen bereichert, indem sie eine große Anzahl formal-aesthetifcher und psychologifch wertvoller Aufgaben der mufikalifch-poetifchen Lyrik gründlich durcharbeiteten. Die russifche liedmäßige Romanze (Glinka, Tschaikowski) und die deklamierend-ausdrucksvolle faft theatralifierte Genre-Romanze (Dargomyshski, Mussorgski) – das find die hauptsächlichften Richtungen, in welchen die Entwicklung des vokalen Kammerftils vor fich ging, um in der fchroff individualiftifchen Lyrik Mjasskowskis, Gnessins und Ssergei Prokofjeffs, fowie in der Raffiniertheit volkstümlich ruffifcher Stilifierungen Igor Stravinskis ihre äußerfte Grenze zu erreichen.

Die Opern und Ballets Prokofjeffs und Stravinskis vollenden die vielgeftaltige und umfangreiche Entwicklung der ruffifchen Bühnen-Mufik, die im Zeitraum von weniger als einem Jahrhundert hochbedeutende künftlerifche Erfolge, ganz insbefondere durch Mussorgski, erzielt hat.

Diefe ganze Entwicklung ging unter einer ununterbrochenen und unaufhörlichen Wechfelbeziehung zweier Impulfe der Einwirkung: des von dem Volkslied und der realiftifchen Mufik ausgehenden einerfeits, und des ftändigen Infichaufnehmens von Vorbildern mittel-europäifchen Mufik-Schaffens und Kompofitionstechnik andererfeits, vor fich.

In der Einwirkung ruffifcher Volksmufik auf die Bildung nationaler Kunftmufik ift die wiffentliche Ausnutzung des Volksliedmaterials von der, jedem großen Talent eigenen charakteriftifch-nationalen Befonderheit zu unterfcheiden, die ja dadurch feine Mufik von der Mufik der Komponiften anderer Nationen auszeichnet. In diefer Beziehung trennt ein tiefer Abgrund Rimski-Korssakoff, der in fich die nationalen Eigenarten aufgenommen hat, von Ssergei Tanejeff, der fich in die Tiefen der weft-europäifchen Polyphonie hineinfühlte; Tschaikowski, oder noch mehr Skrjabin, die nie zum fpezififch volkstümlichen neigten von Mussorgski, welcher intuitiv den Melos und die mufikalifchen Elemente der Volksmufik und -fprache auffaßte. Wenn man aber als Beifpiel die Chorwerke Kastalskis, eines hervorragenden Kenners des alten ruffifchen Kirchengefanges und aller Abzweigungen des Volkslied-Schaffens, die ungeachtet ihres erftaunlichen Klangreichtums, ein tiefes Kennen der Chor-Möglichkeiten beftätigen, nimmt, fo find fie, d. h. ihr Aufbau und ihre Durchführung auf eine Manier bafiert, die garnicht

der Technik weſtlicher Komponiſten ähnlich iſt; man möchte ſogar von einer beſonderen großruſſiſchen Harmonie ſprechen. Gehören jedoch nicht auch gleichzeitig die meiſterhaft auf der Grundlage weſt-europäiſcher Einflüſſe durchgearbeiteten Chorwerke des bereits erwähnten Ssergei Tanejeff vollkommen zu der ruſſiſchen Muſik? Und ſo ſehen wir, daß abhängig von der Richtung, in welcher die Anſichten, Neigungen, das Streben und die techniſche Geübtheit der ruſſiſchen Komponiſten ſich befanden, das Material oder der Stoff ihrer Werke dieſes und jenes Gepräge, oder ich möchte ſagen, die Spur der gegenſeitigen Einwirkung der muſikaliſchen Ideen des Oſtens und des Weſtens trägt. Dieſe gegenſeitige Einwirkung iſt ſtets vorhanden, dabei wirkt der Oſten, (ich verſtehe darunter die Volksmusik) durch ſein eigenartiges Melos, der Weſten durch den ganzen Reichtum ſeiner Muſik, und insbeſondere – mittels Konſervatorien und Muſikſchulen – durch die Technik der Kompoſition. Man kann ſagen, daß die ruſſiſche Oper in nationaler Beziehung eigenartiger als das ruſſiſche ſinfoniſche Muſikſchaffen iſt, da in ihr das Volks-Melos ſeine Einwirkung ſtärker, als auf irgend einem anderen Gebiet zeigt. Die Volks-Tanzrhythmen ſind ebenfalls in beide Gebiete tief eingedrungen und wirken des öfteren nicht nur auf die Form einzelner Teile, ſondern auch auf die Form der ganzen Sinfonie.

Alles hier Geſagte, d. h. das kürzeste Konzept ſämtlicher wichtigſten Angaben über die Verhältniſſe und Faktoren der Entwicklung ruſſiſcher Muſik, ist eine notwendige Vorausſetzung zur Erklärung ihrer künftigen Schickſale.

Ich habe die Evolution der Form, das Verfahren und die Mittel der Geſtaltung des Tongebildes, ſowie das Überwiegen dieser oder jener techniſcher Eigenarten, die den Werken ruſſiſcher Komponisten anhaften, nicht erwähnt, – das Thema verlangt es nicht. Nicht unerwähnt möchte ich aber doch laſſen, daß in dieser Beziehung eine eingehende und gründliche Einführung der Europäer in die Geſchichte der Entwicklung und Morphologie (d. h. in die Lehre der Formen, ihres Aufbaues und der Grundelemente) der ruſſiſchen Muſik als ſehr wünſchenswert erſcheint.

Der Krieg, die Revolution, sowie die große ſoziale Umwälzung konnten, natürlich, an dem Muſikſchaffen nicht ſpurlos vorübergehen. Die Ertragfähigkeit auf dieſem Gebiet war vom Vorhandenſein einer bestimmten ſozialen Schicht – der adeligen Intelligenz abhängig. Die ruſſiſche Muſik, ihrem Weſen nach eine Volks-Muſik, führte ja ihr Dasein nicht für das Volk. So waren die hiſtoriſchen Zuſtände. Im Endergebnis entfernte ſich das Muſikſchaffen immer mehr von der breiten Schicht der Bevölkerung

3

und sogar von den Kreisen, die das mittlere Kulturniveau darstellten, desto mehr, je mehr die Musiktechnik sich verfeinerte und einzelne Werke ein immer stärkeres, subjektives Gepräge annahmen. Allerdings konnten aber auch die Komponisten, fortschreitend, nicht auf die geistige Entwicklung der breitesten Schichten warten, oder womöglich zurückgehen, und die Tatsache, daß Stravinski bereits vor dem Kriege und der Revolution einen Stützpunkt nicht in der Heimat, sondern in Paris fand, verringert die künstlerische Bedeutung seines Schaffens nicht, doch ist an und für sich diese Tatsache vielsagend und historisch-unvermeidlich.

Selbstverständlich ist es, daß, als die soziale Umwälzung eintraf und das Kontingent des üblichen Publikums verschwand, als allmählich eine neue, weniger kultivierte Zuhörerschaft mit anderem Geschmack und Forderungen heranwuchs, auch eine neue Aufgabe der Musikkultur gestellt war und zwar nicht die Sorge um die Entwicklung des Schaffens, sondern um die Ausbreitung in den Massen des zu wirken, was vor dem sozialen Umsturz von den russischen Komponisten erreicht war; deshalb hatte damals auch der ausübende Künstler den Vorrang vor dem Schaffenden und die Komponisten waren gezwungen, im buchstäblichen Sinne des Wortes aufzuhören zu schaffen, oder im besten Fall zu ihrem eigenen Vergnügen zu schreiben, wenn sie nicht wünschten, fürs Allgemeingut, nach den Forderungen des Staates, beizutragen. Schematisch, in ganz allgemeinen Umrissen abgefaßt, war die Lage tatsächlich so. Das Schaffen der Komponisten blieb in der Luft hängen, weil es nicht so leicht war, die Tonkunst sofort den Zeitforderungen, die durch die historisch hervorgerufene Kluft zwischen Komponisten, die bereits eine Höhe erreicht haben und den Konsumenten der Musik, welche noch nicht einmal die Grundelemente erfaßt oder bereits ihren Geschmack an Proben der niedersten städtischen Musik verdorben haben, anzupassen. Diese Kluft bildete sich natürlich infolge des Nichtvorhandenseins einer Musikkultur bei den breiten Schichten der Bevölkerung, welche dem früheren Publikum nachfolgten. Es ist unbedingt erforderlich, diese Erscheinungen nicht aus dem Auge zu lassen, weil ohne sie nicht nur das Begreifen der russischen Musikgegenwart, sondern auch die Prognose der Zukunft unmöglich ist. Hier muß noch ein Umstand hinzugefügt werden, der zweifellos auch auf die russischen Komponisten teilweise eingewirkt hat: der Krieg hat den russischen Komponisten die Einwirkung neuen deutschen Musikschaffens entzogen und die Revolutionsjahre (die Blockade) haben Rußland von ganz Europa abgeschnitten und folglich auch eine Rückständigkeit im Aneignen der neuen Kompositionsprobleme,

sowie im Kennenlernen neuer Werke hervorgerufen. Das Fehlen eines Austauſchs europäiſcher Muſikwerte, wie im Schaffen, ſo auch im Ausüben, war von einer beſonders vernichtenden Einwirkung auf die muſikſtudierende Jugend, die weder die Entwicklung des Schaffens der europäiſchen Komponiſten verfolgen, noch den Vortrag erſtklaſſiger Künſtler hören konnte. In ſozialer und künſtleriſcher Abgeſchloſſenheit waren die ruſſiſchen Komponiſten auf ſich ſelbſt angewieſen. Allerdings gab es keinen Augenblick, auch in den ſchrecklichſten Jahren, in dem in den ruſſiſchen Hauptſtädten die Konzerttätigkeit unterbrochen war und während der ganzen Zeit gab es Opernaufführungen (ſogar, zuweilen, außerordentlich intereſſante). Doch war das alles nichts für die Komponiſten: Uraufführungen waren undenkbar oder bildeten ſeltene Ausnahmen. Trotz alledem haben die Komponiſten ihre Tätigkeit nicht eingeſtellt: einige durch ihr Beharrungsvermögen, andere aber, indem ſie ihre anſtrengende und gedankenreiche Arbeit fortſetzten. Sie komponierten individuell, vertieften ihr Schaffen und beachteten garnicht die um ſie herum entſtehenden neuen Verhältniſſe, neue Zuhörerſchaft, die Evolution des kollektiviſtiſchen Bewußtſeins und die neue Nachfrage und Forderungen: die Unentbehrlichkeit des Entſtehens einer neuen Muſik der revolutionären Lebensweiſe. Die Folgen zeigten ſich nicht ſofort, beginnen aber bereits ſich zu melden. Die Kriſe des perſönlichen Schaffensbewußtſeins iſt eingetreten. Niemand und nichts kann natürlich die Komponiſten-Individualiſten verhindern, ihre perſönlichen Erlebniſſe und ſich ſelbſt in der Muſik wiederzugeben und ſich immer neue und ſchwierigere Kompoſitionsaufgaben und Vorhaben zu ſtellen. Die neuen Lebensverhältniſſe ſowie die neue ſoziale Schicht verlangen aber dringend, daß auch ihre muſikaliſch zwar primitive, doch pſychologiſch tief wurzelnde Nachfrage beachtet wird. Chorwerke, Lieder, geſunde, einfache, verſtändliche Muſik – das tut uns jetzt not! Sonſt werden die Maſſen gezwungen ſein, ſich mit ſeichten Erzeugniſſen der tiefſtehenden ſtädtiſchen Muſik zu begnügen und die Komponiſten werden ſich, in ihrer Neigung zur individuellen Expreſſion, immer mehr und mehr von der ſie umgebenden Schicht entfernen. In der Zeit ſozialer Umwälzungen iſt dieſer Weg der Entfremdung durchaus gefährlich: er führt zu immer größerem Riß zwiſchen den ſozialen Verhältniſſen und dem Schaffen und – unvermeidlich – zum Verfall der Muſikkultur, falls dieſer Riß nicht durch eine Anſtrengung des Schaffenswillen ausgeglichen wird. Gewiſſe Komponiſten (doch nicht viele) haben die Situation erfaßt und ſind den inzwiſchen entſtandenen Erforderniſſen entgegengegangen. Die beſſeren empfinden die Kriſe, ſchwanken aber noch, da ſie

3*

keinen klaren Weg sehen oder eine Vereinfachung des Stils befürchten. Die Hartnäckigen glauben nur an das Egozentrische des Menschenwesens und, sich in ihre stolze Einsamkeit verschließend, schaffen sie komplizierte Kompositionen, in denen sie zum Ausdruck der Wahrheit nur ihres persönlichen, individuellen Bewußtseins streben. Die Straße bemächtigt sich aber indessen immer mehr der künstlerischen Angelegenheit.

Was ist aber in der Tatsache vorhanden? Zu allererst das — auf Grund von Traditionen und guten Vorbildern entstandene akademische Schaffen. Dann eine Reihe von Komponisten individuellen Einschlags, die sich ihrer Lage nach zwischen den rechten (akademischen) und linken Musikströmungen befinden. Äußerst linke Komponisten, in ihrer Individualität von den anderen Richtungen ganz abgesondert, gibt es nicht viel.

Das Opernschaffen ist schwächlich geworden, es hat fast aufgehört. Das sinfonische und kammermusikalische dagegen hat bedeutende Vertreter aufzuweisen. Dem Anschein nach ist alles gut bestellt, doch nur dem Anschein nach. Man nähert sich sehr langsam der Aneignung sogar alter musikalischer Werte, und um die neuen, soweit sie nicht anschaulich die Erfordernisse des Tages befriedigen, kümmert man sich überhaupt nicht. Das Schweigen bedeutender Komponisten führt zur Spekulation seitens der minderwertigen: der Nachfrage nach gesunder und verständlicher Revolutionsmusik und solcher, die den neuen Lebensverhältnissen entspricht, kamen bisher entweder Epigonen, oder halbgebildete Talentlosigkeiten entgegen. Es wächst auch das Verlangen nach einer den Massen nahen, verständlichen und auf sie emotionell einwirkenden Kunst.

Naive sowie elementare Empfindungen, primitive Psychik und unbefangene Auffassung — das sind die Grundlagen, auf welchen die neue russische Kunst — im allgemeinen — und die Musik — im besondern, aufgebaut werden muß. Das weitverzweigte Musikbildungswesen und ihr Vorhandensein für die gesamte Bevölkerung wird bereits bald dahin führen, daß aus der neuen sozialen Schicht Komponisten hervorgehen, die die Psyche dieser Schicht erfassen, und in einer ihr verständlichen Sprache reden werden. Das ist der natürliche Weg zur Schaffung neuer russischer Musikkultur, deren Eigenart ihre Allgemeinheit sein wird. Deutschland hat schon längst eine Musikreformation durchgemacht und in der deutschen Musik herrschten seither Komponisten aus nicht vornehmen und adeligen Kreisen des Volkes. Russland steht das noch bevor. Es entsteht nur die Frage, wieviel Zeit vergehen wird, bis die Grundlage der Musikkultur von den Massen angeeignet und Keime geben werden. Je länger der Prozeß der Aneignung dauern wird, desto tiefer wird die noch erhaltene Musikkultur

finken, desto unbegreiflicher wird das ganze Musikschaffen unserer Tage, desto gröber und rückständiger werden die künftigen Versuche des Schaffens bei den durch die neuen sozialen Verhältnisse hervorgebrachten Komponisten sein.

Es sind wenig Beweisgründe dafür vorhanden, daß der von uns analysierte Riß zwischen den höchsten künstlerischen Errungenschaften und der durch die alltäglichen sozialen Verhältnisse hervorgerufenen Musik sich bald in ein vollständig ausgeglichenes ästhetisches Auffassen der Musik von naiv-elementaren Gehörempfindungen bis zum verfeinerten Genießen der kompliziertesten Tonformen ausgleichen wird, wie das in Ländern alter künstlerischer Kultur der Fall ist. Das heutige Rußland erfordert einen Komponisten ähnlich Verdi, dessen Melodien von allen und überall gesungen werden und der sich gleichzeitig mit seinem Publikum entwickeln würde. Es erfordert ein Operntheater ähnlich dem venetianischen oder sogar dem Hamburgischen des 17. Jahrhunderts, weil es scheint, als ob die künftige Ära der russischen Musik sich der Oper als Gesangs-Handlung nicht entsagen wird, und es ist leicht möglich, daß die schweren und großen realistischen und romantischen Opern nicht ganz verschwinden, doch einem gedrungenen Revolutionsdrama mit einer ungestümen Entwicklung der Handlung einerseites, und dem lyrischen Element – in Gestalt eines Singspiels – andererseits den Platz räumen werden. Vorläufig, übrigens, sind Anzeichen einer Entwicklung in der Richtung historisch-sozialer „aufständischer" Opern mit Massenszenen und Chören vorhanden. Das Urbild gab Mussorgski in „Boris Gudonoff" (besonders im ersten Bild des IV. Aufzuges) und in dem „Fürsten Chowanski" („Chowanschtschina"). Wahrscheinlich wohl werden als Opernhandlung die Aufstände des Rasin und Pugatschoff, sowie die Dezember-Meuterei gewählt werden. Das Vermächtnis und die Ideen Mussorgskis werden zweifellos ihre große Einwirkung ausüben. Die Wirkung Richard Wagners ist bereits jetzt nicht mehr fühlbar, und das dekorativ-illustrative Schaffen Rimski-Korssakoffs erscheint als zu formell-intim und in seiner Ornamentik zu kalt, um die mächtige Energie und den starken Willen auszudrücken. Überhaupt meldet sich wie in der Handlung, so auch in der Musik der künftigen russischen Oper eine entschiedene Absage an die früher herrschenden Ideale des Nicht-Widerstand-Leistens, des passiven Erduldens, der Sanftmut, des Sich-gehen-Lassens, der Demütigung, und im Zusammenhang mit dieser entsteht auch ein Streben zur Umgestaltung der Form: vom statischen „Nichtstuen" lyrisch-realistischer und Märchen-Oper zum aktuell-energischen Drama und monumentaler musikalischer Tragödie.

Der Drang nach dem Geſang iſt in den Maſſen ſehr ſtark. Es entſtehen viele Geſangkränzchen. Und im Entſtehen begriffen iſt die Chorkantate. Das alles wird unzweifelhaft zum Anwachſen der Chorliteratur und zur Bewegung dem lyriſchen Muſikſchaffen entgegen, im Geiſte Schuberts, aber womöglich einem primitiveren Stadium führen. Beweisgründe für dieſe Vermutungen ſind jetzt ſchon vorhanden. Und auch hier zeigt ſich eine Strömung in der Richtung munterer, lebhafter und lebendiger Rhythmen, ſowie klarer, nüchterner, einfacher und rauher Harmonien. Dieſer Richtung ſchadet aber das ſtädtiſche Kleinbürgertum, indem es die Nachfrage nach zeitgemäßen Tänzen, Couplets und „herzzerreißenden" Liedern ſteigert. Was das Erbteil der vergangenen Ära des ruſſiſchen, adelig-bürgerlichen Liedes betrifft, ſo bildet ſich in Beziehung zu den beſten Errungenſchaften Glinkas, Dargomyshskis, Tschaikowskis, Mussorgskis und anderer Komponiſten ein gleiches Verhältnis wie zu den klaſſiſchen Werken ruſſiſcher Tonkunſt: ſie werden alle im Bewußtſein künftiger Generationen als Grundbaſis, gleich den beſten Schöpfungen der weſt-europäiſchen, insbeſondere aber der deutſchen Lyrik, bleiben. In einem Land der Lieder, wie Rußland, erſcheint es ganz natürlich, eine weitere Entwicklung des Liedſchaffens zu erwarten. Nicht umſonſt haben Dargomyshski und Mussorgski trotz des Fortſchreitens des Wagnerismus in der Oper das liedmäßige Element und die emotionell-liedmäßige Spannung zum Gegenteil der Vorherrſchaft des Inſtrumentalismus hervorgehoben. (Die Geſtalten der meiſten ruſſiſchen Opern, angefangen von Glinkas „Russlan und Ludmilla" werden nicht durch ein leitmotiviſches Gewebe, ſondern durch eine beſondere liedmäßige Färbung der Sprache (Recitative) und liedartigem Charakter, die immer nur einer Geſtalt eigen ſind, bezeichnet). Aber auch die ruſſiſche Inſtrumentalmuſik iſt im Grunde vom Lied-Melos durchdrungen, ungeachtet des üppigen harmoniſchen Hintergrunds.

Das, was verhältnismäßig leicht in der Oper (im Sinne ihres größeren Anpaſſens an die Forderungen der neuen ſozialen Verhältniſſe) vorauszuſetzen iſt, fällt der ruſſiſchen Sinfonie und insbeſondere der Kammermuſik, als einer verfeinerten Gattung des Muſikſchaffens ſehr ſchwer. Hier kann man keine weitere intenſive Entwicklung, weder im Sinne der philoſophiſchen Vertiefung, noch in der Vervollkommnung und Komplikation der Form erwarten, wenn nicht die erſt im Entſtehen begriffene Kulturſchicht alles, was gegenwärtig erſcheint, alles, was auf dem Gebiet der Sinfonie und Sonate in einer komplizierten und dem neuen Hörer – ſogar dem intelligenteren – nicht begreiflichen Form entſteht, zur rechten Zeit in ſich aufnehmen, ſtärken und verſtehen wird.

Ich möchte kein Pessimist sein, doch befürchte ich, daß in der künftigen Ära der realistischen Kunst – der Kunst der Massen – das rein sinfonische Schaffen sich zu Gunsten der Erhöhung des programmäßigen, angewandten: der Musik der Feier, der Feste, der Prozessionen, Umzüge, Versammlungen, Manifestationen usw. verringern wird. Es entsteht auch eine Bahn für heroische Sinfonien (doch nicht im Sinne des Personenkultus) für grandiose Vorhaben im Sinne Berlioz' und für erhabene Projekte monumentaler Form. Ist eine Verwirklichung dieser Voraussetzungen möglich? In der nächsten Zukunft nicht, weil zur Erschaffung solcher Werke eine kolossale Schaffenskraft und vollkommene Beherrschung zeitgenössischer technischer Mittel erforderlich ist. Den Komponisten individueller Eigenart fehlen die dazu erforderlichen Kräfte; sie vollziehen die Entwicklung der vergangenen Epoche. Die Jugend aber, zur Aufopferung ihres Selbstbewustseins zu Gunsten des Allgemeinbewustseins bereit, ist vorläufig noch nicht in der Lage, die Aufgaben großer künstlerischer Konzeptionen zu bewältigen, da sie weder die Schaffenskraft, um ihre Absichten in allen Einzelheiten auszuführen, besitzt, noch die Technik zur Bewältigung des Stoffes dieser großen Aufgaben beherrscht.

Was das Kammermusikschaffen anbetrifft, so wird es wahrscheinlich wohl intimer Art werden, d. h. sich aus den Konzert-Sälen in Privatkreise zurückziehen und die Erquickung enger Kreise von Berufsmusikern und Musikliebhabern werden. Dieser Übergang wird der Erhöhung des Niveaus der Hausmusik sehr zu Nutzen kommen und leicht möglich, die Nachfrage nach kammermusikalischen Werken, nicht nur Klaviermusik, sehr bedeutend steigern. Die Kunde von in den Arbeiterklubs entstehenden Chorkränzchen und ihrer Tätigkeit, ebenfalls wie auch von dem Entstehen von Orchestervereinigungen (gewöhnlich Blas- und sogenannter Großrussischer Orchester mit den Volksinstrumenten Domra, Ballalaika usw.) überwiegt, aber von der Bildung von Kammermusikvereinigungen ist bisher noch nichts zu hören. Deshalb ist jedes Voraussagen in dieser Beziehung vorzeitig.

Wird die künftige Ära der russischen Musik sich gänzlich auf das Volksliedschaffen stützen, wie es die Komponisten aus den gutbürgerlichen und adeligen Kreisen einst taten? Ich glaube – nein, weil es nicht zu vergessen ist, daß für die Vorrevolutionsschicht der gebildeten Zuhörer und auch für die Musiker selbst das Volkslied eine ästhetische Anlockung, ein Mittel für schmackhafte Stilisierungen, oder zur Erfrischung des thematischen Materials war; für Komponisten aber und Zuhörer, welche aus den Kreisen hervorgegangen sind, für die das Volkslied eine alltägliche Erscheinung ist, wird

auch das Verhältnis zu ihm ein anderes sein, wie zu einem organisch-unvermeidlichen, aber nicht spezifisch zu unterstreichenden Faktor. Schon jetzt ist es bemerkbar, daß die Bundes-Gebiete und nationalen Minderheiten der U. S. S. R., die zum erstenmal die Rechte zur nationalen Selbstbestimmung erhalten haben, mehr darauf bedacht sind, die National- und Volksmusik zu erhalten und zu pflegen, als das in Zentral- (Groß-) Rußland, welches ein ähnliches Stadium bürgerlichen musikalischen Volkstums hinter sich hat, der Fall ist.

So sind die nächsten Aussichten für die Zukunft.

Eugen M. Braudo (Moskau)

MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKBILDUNG IN SSOWETT-RUSSLAND

Die Musikwissenschaft in Rußland ist eine Erscheinung der neueren Zeit. Der russische Musikgedanke zeigte in der Erforschung der wichtigsten praktischen Aufgaben der Theorie nie eine besondere Energie. Die Zahl der den wichtigsten Problemen des russischen Musikschaffens, sowie den eigenartigen Zügen des Volkslieds gewidmeten Arbeiten ist verhältnismäßig nicht hoch. Wir wollen nicht die Leser dieser kleinen Skizze mit geschichtlichen Erinnerungen über die Entstehung und Entwicklung der russischen Musikwissenschaft aufhalten und bescheiden uns nur, in genauer Übereinstimmung mit unserer Aufgabe, ihre gegenwärtigen Schicksale in den Ssowett-Republiken darzustellen.

Es ist nicht zu leugnen, daß nach der Oktober-Revolution die Möglichkeiten der russischen Musikwissenschaft sich plötzlich ungeheuer erweiterten. Den neuen Aussichten des russischen Lebens entsprechend, und auch durch das Streben der neuen Herrscher, das gewaltige Erbteil der Vergangenheit auf dem Gebiete der musiktheoretischen, vorwiegend der musikhistorischen Forschung zu erkennen, zeigte sich auch hier eine gesteigerte Nachfrage, der die russischen Gelehrten bestrebt waren nach Kräften entgegenzukommen. Aber der Schwung und Optimismus des Revolutions-Frühlings verwandelten sich allmählich in den grauen Alltag, die harte Wirklichkeit trat in ihre

Rechte, und besonders nach der Einführung der neuen ökonomischen Politik (gekürzt „Nöp" genannt), welche der russischen Kunst fast alle Staatssubventionen nahm, war einer Musikforschungsarbeit der Boden im großen Umfang entzogen. Bei dem durch wirtschaftlichen Aufbau in Anspruch genommenen Staat waren die zur Unterstützung musikwissenschaftlicher Arbeit erforderlichen Mittel nicht mehr vorhanden, sodaß bedeutende, sorgfältig durchdachte und ausgearbeitete Entwürfe zur Gründung einer Allrussischen Musikuniversität, Erweiterung der Musik-Museen, sowie weiterer Einführung der Musikbildung in Schulen sämtlicher Art in das Gebiet der schönen, doch unerfüllbaren Wünsche rückten.

Trotzdem aber, hat die Oktober-Umwälzung eine Reihe neuer, bis dahin nicht vorhandener musikwissenschaftlicher Körperschaften ins Leben gerufen, welche ungeachtet der ihnen seitens des Staates zukommenden, sehr geringen Mittel auch jetzt noch bestehen. Zu Beginn des Jahres 1925 wurden die Musikwissenschaften in Ssowett-Rußland, außer den Konservatorien, noch von folgenden drei bedeutenden fachmännischen Körperschaften: Abteilung für Musik-Geschichte und Theorie des russischen Instituts für Kunstgeschichte in Leningrad; Staats-Institut für Musikwissenschaft (Gossudarstwennyi Institut Musykalnych Nauk – abgekürzt: „Gimn") in Moskau, und der Musikabteilung der Russischen Akademie der Kunstwissenschaft gepflegt. Alle drei Körperschaften sind Forschungs-Institute, d. h. sie stellen sich zur Aufgabe, Musikern, die bereits ihre Ausbildung vollendet haben, die Möglichkeit zu bieten, selbständig, unter Leitung von entsprechenden Fachmännern, an der Lösung von Kunst-, Musik- und wissenschaftlichen Problemen zu arbeiten. Um diese drei Institute gruppieren sich zur Zeit alle in Rußland vorhandenen Musikgelehrten, welche auf dem Gebiet der Musikwissenschaft selbständig arbeiten.

Die Abteilung für Musiktheorie und -geschichte des Russischen Instituts für Kunstgeschichte (einer 1922 von W. P. Suboff gegründeten akademischen Körperschaft, welche vier Abteilungen: für Geschichte und Theorie der bildenden Kunst, des Theaters, der Literatur und der Musik hat, – zur Zeit sind hier die hervorragendsten Vertreter der Kunstgeschichte und Wissenschaft Rußlands vertreten) setzt die Arbeit wissenschaftlich-pädagogischer Art fort, welche noch vor der Umwälzung seit 1916 im Institut geführt wurde. Die Abteilung für Musikgeschichte wurde vom Verfasser dieser Zeilen, welcher Vorlesungen über Geschichte der Musikstile dort abgehalten hat, ins Leben gerufen. Erster Fakultätsvorsteher (Dekan) dieser Abteilung ist der bekannte russische

Philologe und Musikkenner (Schüler von Bellermann) Professor S. K. Bulitsch, Sekretär Professor Ja. M. Braudo, ein Vertreter der Hugo Riemann-Schule. Diese Abteilung besteht seit 1919 und hat, ungeachtet der höchst ungünstigen äußeren Verhältnisse eine Reihe selbständiger Kräfte herangebildet, welche heute mit Erfolg Unterricht erteilen und Forschungsarbeiten erledigen. Im Laufe von fünf Jahren hat die Abteilung ihr ursprünglich rein musikhistorisches Programm bedeutend erweitert, indem sie ihr ständiges musikphilosophisches Seminar und eine physikalisch-mathematische Sektion gründete, was eine bedeutende Belebung der Arbeit zur Folge hatte. Dem Leser, welcher über alle Einzelheiten der Arbeit, der Zusammensetzung und die herrschenden Interessen der russischen musikwissenschaftlichen Welt nicht unterrichtet ist, wird wohl eine ausführliche Wiedergabe des Programms, sowie der einzelnen, zur Erörterung gelangten und mit der Arbeit der Abteilung verknüpften Fragen nicht viel sagen. Zu den besten Leistungen der Abteilung gehören unseres Erachtens die Arbeiten des Seminars des Prof. B. W. Assafjeff (Igor Gljeboff) auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Erforschung der Musik-Ästhetik und die mühsamen Nachforschungen in Leningrader Notenarchiven unter der Leitung desselben Professors, welche zur Bereicherung des vorläufig noch sehr dürftigen Materials zur Geschichte der russischen Tonkunst des 18. Jahrhunderts vorgenommen sind. Diese Arbeiten sind in zwei Sammelbänden: „De musica" (sie enthalten Aufsätze von Igor Gljeboff „Der Wert der Musik"; R. Gruber „Das Problem der Verkörperung"; B. Sotoff „Das Formproblem in der Musik"; S. Ginzburg „Grundlagen der Theorie musikgeschichtlicher Kenntnisse"; A. Finapek „Die Systematik der musiktheoretischen Kenntnisse") und den Blättern der Abteilung „Die Vergangenheit der russischen Oper", mit sehr wertvollem Material zur Geschichte der russischen Musik von Glinka, festgelegt. Außerdem wurden vom Verlag des Instituts „Academia" zwei musikhistorische Monographien: der, trotz seiner einzelnen anfechtbaren Stellen, sehr interessante Umriß von A. W. Finapek „Das russische Lied" und die vortreffliche methodisch durchgearbeitete „Geschichte der russischen Kultus-Musik" von A. Preobrashensky, herausgegeben. Nach diesen Angaben können sich die Leser überzeugen, wie folgerichtig und ergibig die Arbeit der Abteilung ist. Diese setzt sich aus zehn aktiven Mitgliedern, zwanzig wissenschaftlichen Mitarbeitern und etwa fünfzig Zuhörern der Vorbereitungskurse zusammen.

Andere Aufgaben stellt sich das 1921 in Moskau gegründete Staatsinstitut für Musikwissenschaft. Dieses – unter der Leitung des Prof. N. Garbusoff – ist vorwiegend

mit Ausarbeitung von Fragen angewandter Musiktechnik beschäftigt und verfügt über eine Reihe Laboratorien für Akustik, automatische Instrumente, sowie eine Versuchswerkstatt für Streichinstrumente. Von den Arbeiten des Instituts, aus der letzten Zeit, ist der Bau eines Radioharmoniums, welches den Dreiklang beliebiger absoluter Tonhöhe zu erzielen ermöglicht, besonders wertvoll; ferner ist die Entzifferung aller sich in Moskau befindenden automatischen Aufnahmen Skrjabinschen Spiels, analytische Arbeiten auf dem Gebiet der Erforschung einer reichhaltigen Sammlung alter italienischer und englischer Streichinstrumente, welche dem Institut aus dem Museeum des Moskauer akademischen Großen Theater überreicht wurden, und schließlich die hartnäckigen Forschungen A. Awraamoffs nach Einführung der reinen Stimmung zu erwähnen. A. Awraamoff veranstaltete ein Konzert, in welchem Werke von Bach, Chopin und Skrjabin zur Demonstrierung der Vorzüge der reinen Stimmung aufgeführt wurden. An demselben Abend fand die Aufführung einer Reihe vorzüglich harmonisierter Vierteltonmelodien statt. Die Beispiele wurden von einem Orchester russischer Volksmusikinstrumente, teilweise nach einer besonderen Aufeinanderfolge der Obertöne gestimmt, vorgeführt. Dem Staatsinstitut für Musikwissenschaft ist eine Kommission angegliedert, welche eine bedeutende etnographische Arbeit, wie in der Aufnahme, so auch in der Aufforderung von Liedern und Instrumentalmusik verschiedener Völker der U. S. S. R. leistet. Die Verlagstätigkeit des Instituts zeigte sich im letzten Jahr in der Herausgabe eines umfangreichen Bandes von Materialien und Erforschungen der russischen Musikgeschichte. (Leiter Prof. K. Kusnetzoff).

Am wenigsten hat sich die Planmäßigkeit der dritten Quelle der musikwissenschaftlichen Arbeit, der Musik-Abteilung der russischen Akademie für Kunstwissenschaft (Leiter L. L. Ssabanejeff) herausgestellt. Diese zerfällt in zwei Sektionen: der Musikgeschichte (welche von Prof. K. Kusnetzoff, einem ebenso vortrefflichen Staatswissenschaftler, wie auch Musikhistoriker geleitet wird) und der Theorie. Eine regere Tätigkeit zeigt die musikhistorische Sektion. Von den Vorträgen der letzten Zeit möchte ich die sehr wichtige Mitteilung des Prof. P. Lamm, über die Wiederherstellung der Originalpartitur des „Boris Godunoff" von Mussorgsky nach dem 1874 im Verlag Bessel erschienenen Klavierauszug, welcher von Rimski-Korssakoff nicht redigiert wurde, hervorheben. Beim Vergleichen dieses Auszuges mit den Autographen Mussorgskys, welche sich in der russischen öffentlichen Bibliothek zu Leningrad befinden, konnte Prof. Lamm feststellen, daß der Komponist persönlich eine ganze Reihe von Streichungen vorgenommen hat.

Die Sektion für Musiktheorie hat sich in der letzten Zeit vorwiegend metrotektonischen Lösungen der Musikformfrage, sowie der Erforschung harmonischer Grundlagen russischer Volksmusik gewidmet. Die Verlagstätigkeit der Russischen Akademie der Kunstwissenschaft kam vorläufig wenig zur Geltung. Im Sammelband der Akademie „Die Kunst" befinden sich zwei Aufsätze von Vertretern der Musik-Abteilung L. Ssabanejeff (Psychologie des Komponierens) und B. Jaworsky (Über seine Theorie der Harmonie). Die erste Arbeit ist, wie alles was aus der Feder Ssabanejeffs stammt, tief auf den Kern der Sache eingehend geschrieben, die zweite dagegen, – als erste im Druck erschienene Arbeit über die Grundlagen der eigenartigen Theorien Jaworskys des russischen melodischen Schaffens, derart verwirrt und krankhaft – kapriziös dargelegt, daß es unmöglich erscheint, sich über die Theorie selbst ein klares Bild zu verschaffen.

Die schöne und erforderliche Aufgabe, das Moskauer Publikum mit den neuesten Strömungen bekannt zu machen, hat die der Akademie angegliederte, Assoziation für zeitgenössische Musik auf sich genommen. Sie veranstaltet regelmäßig Konzerte mit Werken neuer russischer (Feinberg, Rosslawetz, Ssabanejeff, Polowinkin u. a. m.) sowie ausländischer Komponisten, (Hindemith, der französischen „Sechs", Bartok u. a.), und gibt ihre Sammelbände (von den bisher sechs erschienen sind), welche eine unleugbare Bedeutung für die Verbreitung neuer Musik haben, heraus.

Von der Tätigkeit der musikwissenschaftlichen Vereinigungen auf die des Verlagswesens übergehend, müssen wir ein ständiges Abnehmen von Neuerscheinungen musikwissenschaftlicher Bücher mit Bedauern feststellen. Hier hat das „Kultur-decrescendo" einen wahrhaft erschreckenden Charakter angenommen. Bei den gegenwärtigen Verhältnissen ist es möglich, nur die allergangbarsten, für breiteste Leserkreise berechneten Bücher herauszugeben; Bücher über Musikwissenschaft können jedoch zu diesen nicht gezählt werden. Bei Beginn des Ssowett-Regime wurde dagegen die Herausgabe solcher Bücher durchaus begünstigt. Die bedeutendsten Verleger musikwissenschaftlicher Bücher waren in den Jahren 1919-1922 der Staatsverlag und seine musikalische Sektion, die Petrograder Philharmonie, sowie der Privatverlag „Mysl" (Der Gedanke). Die Tätigkeit anderer Verleger bestand in der Herausgabe einzelner Broschüren von geringer Bedeutung. Der Staatsverlag begann seine musikbildende Tätigkeit mit der Herausgabe der „Allgemeinen Musikgeschichte" von E. M. Braudo (Bd. I 1922, Bd. II 1925), die als Lehrbuch in den russischen Hochschulen angenommen ist; der „Einführung in die Geschichte der Tonkunst" von K. Kusnetzoff (mit einer gewissen Neigung des Verfassers,

den musikgeschichtlichen Prozeß philosophisch zu erläutern) und einer Reihe von etwa 20 Monographien russischer und ausländischer Komponisten, die eine große Auflage erzielten. Es war auch noch die Herausgabe einer Reihe „Philosophen über Musik" geplant, von der jedoch nur ein Band, die russische Übersetzung von Plutarchs „De musika" mit Erläuterungen von E. M. Braudo, in einer Prachtausgabe erschien. Die Petersburger Philharmonie hat neben ihrer Konzerttätigkeit auch auf dem Gebiet des Verlages gewirkt und einige interessante Bände Materialien über russische Komponisten und ihren Briefwechsel (Dargomyshski, Tschaikowski, Skrjabin, Glasunoff), ferner Erläuterungen zur sinfonischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, zum größten Teil von I. Gljeboff verfaßt, herausgegeben. Dieselbe Philharmonie hat auch ein sehr inhaltreiches Werk „Sinfonische Etüden" (Aufsätze über russische Musik) von I. Gljeboff erscheinen lassen.

Der Verlag „Mysl" begann unter der Schriftleitung von A. N. Rimski-Korssakoff mit der Herausgabe größerer Monographien russischer Komponisten; erschienen sind jedoch nur zwei: I. Gljeboff „Tschaikowski" – das beste über diesen Komponisten – und E. M. Braudo „Borodin", die erste große Arbeit über den Komponisten des „Prinzen Igor", wie auch einer periodischen Sammlung musikgeschichtlicher Materialien „Musikalische Annalen". Versuche dieser drei Verlagsanstalten, ständige Musikzeitschriften ins Leben zu rufen, waren leider nicht von Erfolg gekrönt. „Musikalische Annalen" (Verlag „Mysl") „Orpheus" (Verlag der Philharmonie), „Neuen Ufern entgegen" und „Musik-Kultur" (Musiksektion des Staatsverlages) – sie alle brachten es nicht über das dritte Heft – (eine für russische Musikzeitschriften verhängnisvolle Zahl). Die einzige Ausnahme bildet die Zeitschrift „Das musikalische Neuland" – Organ der Assoziation proletarischer Musiker, welche Musikagitations-Ziele verfolgt. Diese Zeitschrift brachte es bis zum elften Heft! Im Allgemeinen aber ist auf dem Gebiet des Musikbücherverlages eine „tote Saison", ungeachtet des offenkundigen Interesses seitens der Leser für diesen Stoff.

2.

Die Fragen der Musikbildung wurden in Rußland nie einer gründlichen Durcharbeitung unterzogen. Die russische Musik, stets zum verzweifelten Kampf um das Dasein gezwungen, verwandte seither ihre Kräfte als eine Erscheinung rein künstlerischer Natur auf dem Gebiet der reinen Kunst auf der „Schaffensfront", welche nicht nur Rußland, sondern in den letzten zehn Jahren auch das Ausland

bediente. Da die russischen Musikschulen über einen Stamm hervorragender Lehrer, welche ihren Beruf lediglich aus Neigung wählten, nicht verfügten, so wurden sie nach westeuropäischem, vorwiegend deutschem Muster gebildet. (Natürlich, solche Ausnahmen, wie Rimski-Korssakoff, Glasunoff und S. J. Tanejeff, Vertreter der künstlerischen Nachfolger-Schulen, können ja nicht zu Musikpädagogen an und für sich gezählt werden.) Daher kam es auch, daß, als in einem für das Land bedeutsamen Augenblick die Frage einer vom Grunde auf neuen Gestaltung des Musikbildungswesens aufgeworfen wurde, die Arbeit an diesem, bei den besten Absichten aller Beteiligten, sehr langsam und ungeschickt vor sich ging, so daß sie auch heute noch nicht als beendet gelten kann.

Im allgemeinen ist die Gestaltung des Musikbildungswesens der Republik folgende: Die Musikfachschule stellt sich zur Aufgabe, gründlich vorbereitete Kräfte in sämtlichen Zweigen der Tonkunst heranzubilden. Sie gliedert sich in drei Stufen; die Schule jeder Stufe hat vier Abteilungen: wissenschaftliche, theoretische, instruktiv-pädagogische und eine für Vortrag und Komposition.

Die Schule erster Stufe mit dreijährigem Lehrgang unterscheidet sich sehr wenig von den mitteleuropäischen Anfangsmusikschulen. Eine Neuerung weisen in ihrem Lehrplan die Schulen zweiter Stufe („Technikum", eine Art, die erst seit 1919 besteht), und dritter Stufe, „Hochschule" auf. Das Technikum gibt den Schülern eine vollendete Musikausbildung, wie im Sinne des Allgemeinen Wissens, so auch in dem von dem Schüler gewählten Fach. Absolvent des Technikums muß eine vollkommen befriedigende Arbeitskraft (Orchestermusiker, Lehrer, ausübender Künstler oder Solist) sein. Dementsprechend ist auch der Lehrplan des Technikums von einer gewissen Überlastung und Neigung zum enzyklopädischen Wissen nicht frei. Als Beispiel nehme ich das Programm des instruktiv-pädagogischen Technikums. Hier sind nicht weniger als zehn pädagogische Disziplinen, darunter Psychologie, Schulhygiene, Theorie der Arbeitsschule, Methodik der pädagogischen Arbeit, pädagogische Ethik u. a. m. und natürlich auch eine nicht geringere Zahl Musikfächer vertreten. Alles das muß in vier Jahren bewältigt werden, ein Zeitraum, der wohl als sehr ausgedehnt bezeichnet werden kann.

Die wissenschaftlich-theoretische Abteilung hat eine bescheidenere Aufgabe: dem Schüler beizubringen, sich im Aufbau eines Musikwerkes vollständig zurechtzufinden.

Die Schule dritter Stufe (Musikhochschule), mit dreijährigem Lehrgang, bildet auf allen Gebieten der Tonkunst hoch qualifizierte Kräfte aus, welche die Bezeichnung „freier Künstler", höherer Instruktor oder Lehrer des Technikums erhalten. Zur

Absolvierung der Hochschule ist die Lösung besonderer Aufgaben (wissenschaftlich-theoretischer, kompositions-technischer und ausübender Art) zum Beweis technischer und künstlerischer Reife erforderlich. Das Konservatorium bildet nach den neuen Lehrplänen eine Vereinigung der Musikschulen aller Stufen. Auf diese Weise geht beim Übergang von einer Stufe zur anderen eine gewisse „natürliche Zuchtwahl" der zur weiteren Vervollkommnung geeigneten Schüler vor sich.

Beim Überblick der Lage der Musikfachschulen (vom Unterricht in den allgemeinen Bildungsschulen läßt sich, infolge Mangel an Angaben, noch kein genaues Bild geben) kann man eine unzweifelhafte Steigerung der musiktheoretischen Vorbildung der Musikschüler Ssowett-Rußlands im Vergleich mit dem Vor-Revolutions-Rußland feststellen. Überall ist Sorge getragen, daß der Schüler den Schaffensprozeß, sowie auch seine Resultate vollkommen klar ergründet. Der musiktheoretische Gedanke Ssowett-Rußlands ist auf die Lösung der Grundfragen musikalischer Architektonik (in dieser Richtung ist die Arbeit des Professors G. Konjus, auf der Entdeckung zeitweiliger Koordinate von Musikwerken, sowie einer sehr bedeutenden analytischen Arbeit, vom Verfasser bewältigt basierend, besonders wertvoll), die Erforschung soziologischer und materieller Grundlagen des Prozesses des Musikschaffens (Arbeiten von E. Braudo L. Ssabanejeff, S. Tschemodanoff), sowie die Systematisierung der neuesten Entdeckungen auf dem Gebiet der Erforschung harmonischer Eigenschaften russischer Musik (Arbeiten von G. Katuar) gerichtet. Ungeachtet der allgemeinen Schwierigkeiten des gegenwärtigen historischen Augenblicks, arbeitet der musiktheoretische Gedanke Ssowett-Rußlands mutig. Die große Masse zeigt stets Interesse für allerlei Erläuterung zu den in Konzerten aufgeführten Werken (es genügt z. B. darauf hinzuweisen, daß die Eintrittskarten zu den von der Philharmonie Moskau im großen Saal des Konservatoriums veranstalteten Konzerten mit Vorlesungen für Arbeiter, Gewerkschaften und Schüler, bereits vor der offiziellen Bekanntmachung, nur nach Veröffentlichung kurzer Zeitungsnotizen ausverkauft waren), und darin liegt die Sicherheit der weiteren kulturellen Entwicklung russischer Musik.

N. Malkoff (Islamei), (Leningrad)

ANDREI PASCHTSCHENKO

Unter den zeitgenössischen Leningrader Komponisten ist Andrei Paschtschenko kraft seines natürlichen Talents, meisterhafter Technik und Tiefe des Ideenganges wohl einer der Bedeutendsten; seine Werke lenken stets die größte Aufmerksamkeit auf sich, sobald sie auf dem Programm eines Konzertes stehen.

Dieser Komponist hat so Bedeutendes auf dem Gebiet der Orchester-, Kammer- und Chormusik geleistet, daß von ihm wohl als von einer sich bereits gänzlich vollendeten, bedeutenden künstlerischen Individualität, welche im Aufblühen ihrer Schaffenskraft steht, gesprochen werden kann.

Andrei Paschtschenko ist 1883 in Rostoff am Don (Süd-Rußland) geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er, des öfteren Entbehrungen materieller Art erduldend, im Leningrader Konservatorium bei den Professoren Maximilian Steinberg (Schüler von N. A. Rimsky-Korssakoff) und J. Vitol. Zum ersten Mal trat Paschtschenko vor die musikalische Öffentlichkeit 1913 als Komponist einer Scherzo-Phantasie für Orchester: „Arlekin und Kolombine". Dieses erste, im Konzertsaal aufgeführte Werk des jungen Komponisten ließ die musikalische Welt aufhorchen. Er ist als eine frische Begabung, welche auch natürliche Neigung zum farbenprächtigen Orchesterkolorit zeigt, anerkannt worden. „Arlekin" wurde bald nach der Erstaufführung auch in den meisten russischen Konzertsälen vorgetragen und fand überall freundliche Aufnahme.

Dieser große Erfolg – im Leben angehender Komponisten nicht gerade eine alltägliche Erscheinung – ermunterte den Komponisten. Unmittelbar nach dem „Arlekin" schrieb Paschtschenko zwei sinfonische Gedichte: „Die Giganten" (nach einem altgriechischen Mythus) und „Die Bacchantinnen" (nach Euripides Tragödie). Diese Werke zeigen bereits einen großen Fortschritt im Schaffen des Komponisten und bestätigen gleichzeitig endgültig seinen Ruf als einen vorwiegend zu Orchesterwerken neigenden und breite, farbenreiche, sowie gegensätzliche Schreibart aufweisenden Komponisten.

Das Verzeichnis der Werke Paschtschenkos vervollständigt sich bald durch die „Orientalische Legende" für Orchester, erste Sinfonie und erstes Streichquartett. Die „Orientalische Legende", sowie das Quartett werden noch zur Aufführung gebracht, die Sinfonie jedoch bleibt unaufgeführt:[1]) die Revolutions-Ereignisse lenken die

1) Übrigens, das Scherzo wurde einmal unter der Leitung von N. Tscherepnin herausgebracht.

Aufmerksamkeit vom Kunstleben ab und die Konzerttätigkeit wird auf recht lange Zeit eingestellt. Die ungünstige äußere Umgebung veranlaßt Paschtschenko, sich in das Reich der inneren künstlerischen Erlebnisse zu vertiefen. Dieses künstlerische Einsiedlerleben bleibt nicht ohne Einwirkung auf das Schaffen des Komponisten. Dem lebendigen Verkehr mit dem Musikleben entrissen, arbeitet er nun angestrengt an der Vervollkommnung und Entwicklung seines Talents. Er übt sich auf dem Gebiet der Polyphonie, und nachdem er diese hartnäckige und recht langwierige Arbeit zur Schleifung der Kompositionstechnik durchgemacht hat, geht er aus der sich freiwillig auferlegten Prüfung als vollendeter Meister hervor. Beflügelt mit neuen technischen Möglichkeiten, eine bedeutende Freiheit in Ausdruck und Form der musikalischen Ideen hinzugewinnend, fühlt jetzt der Komponist ein unwiderstehliches Verlangen, sich mit doppelter Energie dem Schaffen von neuem zu widmen. Das Reich seiner Empfindungen und Erlebnisse hat sich in den Jahren der gezwungenen Einsamkeit bedeutend erweitert und vertieft.

Mit frischem und gestärktem Schaffensdrang geht Paschtschenko an zwei große Werke heran: das zweite Streichquartett und die zweite Sinfonie (mit dem Schlußchor nach K. Balmonts Gedicht „Hymnus an die Sonne"). Im Vergleich mit allen anderen vorher geschriebenen Werken zeichnen sich die neuen Kompositionen Paschtschenkos wie im Gehalt so auch in der Form durch solche bedeutende Vorzüge aus, daß von dieser Zeit bereits von dem Anfang des zweiten Abschnitts im Schaffen des Komponisten gesprochen werden kann.

Wenn das erste Quartett und die erste Sinfonie trotz ihrer anziehenden Frische und Unbefangenheit doch noch eine Wiederholung der Eingebungen der nationalen neuen russischen Musikrichtung (Mussorgski, Balakireff, Borodin, Rimski-Korssakoff, Cui) und der Korssakoff-Jünger darstellen und die sinfonischen Dichtungen der ersten Schaffensperiode noch zu stark den Einfluß Richard Strauss' und Richard Wagners zeigen, so streifen das zweite Quartett und die zweite Sinfonie endgültig jede Nachahmung (auch jeden Einfluß) ab und führen den Komponisten auf seinen eigenen Weg. Die Musiksprache Paschtschenkos erhält ihren eigenartigen Zug. Seine Themen werden nach ihrer Art ausdrucksvoll. Die melodische Zeichnung nimmt besondere Wendungen an. Die Harmonie wird komplizierter, aber gleichzeitig verfeinert sie sich und bildet charakteristische, kühne Klangreize. Die erworbene Freiheit der polyphonen Arbeit verleiht der Schreibart den Charakter einer ruhig fließenden und logisch festen Sinfonie.

Insbesondere unterscheidet sich das zweite Quartett vom ersten durch die Form. Es ist nicht, wie üblich, vierteilig. Seine Form, sich in ohne Unterbrechung gespielte miteinander verbundene Sätze teilend, ist gedrängt und geschlossen. Dem Charakter nach ist dieses Werk etwas derb und zeigt einen verinnerlicht konzentrierten Gedankengang, welcher in der polyphonisch sehr komplizierten Gestaltung zum Ausdruck kommt (besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die meisterhaft gearbeitete Schlußfuge).

In der zweiten Sinfonie entladet sich der angesammelte Vorrat an schöpferischer Kraft in blendend üppiger äußerer Form. Wenn Paschtschenko im zweiten Quartett noch ganz in sich gekehrt ist, so geht hier seine Eingebung über den Rand und überschwemmt die Partitur mit einem unaufhaltsamen Strom greller, farbenprächtig-gegensätzlicher musikalischer Einfälle, in welchen sich eine bodenständige Kraft fühlbar macht.

Auch hier wählte Paschtschenko die dreiteilige Form (aber mit Unterbrechung zwischen dem ersten und zweiten Teil), welcher wir bei ihm zum ersten Mal im zweiten Quartett begegneten und die in verborgener Gestalt alle Grundbestandteile der klassischen Form in sich einschließt. Diese Dreiteilung verhalf Paschtschenko formell den Ideengehalt seiner Sinfonie hervorzuheben, ohne jedoch ihr irgendwelches in Worten wiedergegebenes Programm beizulegen.

Zweifellos jedoch ist es, daß wir im ersten Teil einem Titanenkampf zweier Urelemente beiwohnen, welcher in den weiteren Teilen und im Schlußsatz „Hymnus an die Sonne" in einem elementaren Drang zum Licht und zur Freude ausklingt. Diese Sinfonie wurde März 1923 in einem Konzert der Philharmonie unter persönlicher Leitung des Komponisten aufgeführt; mit ihr rückte Paschtschenko sofort in die ersten Reihen der zeitgenössischen russischen Komponisten.

Der großartige Aufbau und die erstaunliche Farbenpracht der Instrumentierung der zweiten Sinfonie fanden einen weiteren Ausdruck in dem „Sinfonischen Mysterium", welches 1924 in derselben Philharmonie unter Wladimir Dranischnikoffs Leitung uraufgeführt wurde. Im Vorwort der Partitur ist gesagt, daß das „Sinfonische Mysterium" kein bestimmtes Programm hat, doch zur musikalischen Widergabe apokalyptischer Gestalten strebt. Dieser Wink genügt, um dem Zuhörer die Möglichkeit zu geben, den musikalischen Inhalt des Werkes mit den erhabenen Gestalten, welche sich dem geistigen Auge bieten, in Verbindung zu bringen. Ich meine: der Komponist handelte sehr weise, indem er von einer programmäßigen Konkretion der Apokalypse Abstand

genommen hat. In der Musik hemmt jede Tonmalerei die Schaffenskraft des Komponisten, soweit sie den von ihr wiedergegebenen Text sklavisch nachahmt, und kann dadurch die Gesetze des musikalischen Aufbaus übertreten.

Indem sich Paschtschenko nur mit einer Andeutung des Inhalts seines Mysteriums begnügte, hat er in ihm ein ungeheures Bild, überraschend durch die Kraft des Ausdrucks, aufgerollt. Die Größe der Aufgabe hat schwere Verpflichtungen auferlegt. Und nur das hervorragende Talent Paschtschenkos, welches keine Furcht vor Hindernissen kennt, verhalf ihm, als Sieger hervorzugehen. In der Tat erscheint dieses Werk als eines der bedeutendsten in der russischen sinfonischen Musik nach Skrjabin. Eine solche Wucht des Gedankens, seine Überzeugungskraft und Gewalt, schließlich eine derartig bedeutende Meisterschaft im Beherrschen der Form und des Orchesterkolorits ist nur Begabungen ersten Ranges beschieden.

Mit desto größerem Interesse erwarten wir die Uraufführung der von Paschtschenko vollendeten dritten Sinfonie, in welcher alle Eigenschaften seiner reich begabten Natur zu einer künstlerisch vollendeten Synthese gelangen. Hier ist es ihm gelungen, durch eine besondere Willensspannung die ganze Eigenart seines Schaffens und seiner reifen Technik in einem Brennpunkt zu sammeln. Sehr lakonischer und gedrungener Form ist dieses Werk gleichzeitig ungewöhnlich inhaltreich und überströmt vom Melos. Die ergreifende Ausdruckskraft des Grundaufbaus, welchem durch den für sich einnehmenden Lyrismus ein besonderer Anreiz verliehen wird, leidet nicht im geringsten unter der Kompliziertheit der Polyphonie und Harmonik. In Bezug auf die Ausgeglichenheit und Gleichmäßigkeit der Konzeption, in welcher nichts Überflüssiges ist, kann die dritte Sinfonie Paschtschenkos vielleicht als das vollendetste Werk des Komponisten bezeichnet werden.

Nachdem Paschtschenko auf dem Gebiet der sinfonischen Musik ein großer Könner, und hier einer der bedeutendsten Komponisten nach Skrjabin, geworden ist, erwarb er auch eine hervorragende Bedeutung als Schöpfer von Gesängen a capella, wo er neue Wege bahnte und eine Reihe, wie dem Umfange, so auch der Bedeutung nach hervorragender Werke schuf, die in der russischen Chor-Literatur als ganz bedeutende Meisterwerke erscheinen.

Diese bahnbrecherische Tätigkeit Paschtschenkos fällt in den zweiten Abschnitt seines Schaffens. Den Anfang bildeten seine Bearbeitungen russischer Volkslieder in eine Suite aus vier polyphonisch (entwickelten) durchgearbeiteten Liedern. Die

vortreffliche Klangfarbe der Chöre, Reichtum an nur der Vokalmusik eigenen Wirkungen verhalfen zur Verbreitung dieser Werke, und heute sind sie fest im Programm der Leningrader Akademischen Kapelle, welche unter der Leitung Michael Klimoffs ein hohes Niveau erreicht hat, eingefügt.

Nach der ersten Chor-Suite folgte die zweite: „Wirinei", nach Worten von Ssergei Gorodetzki. Die Dichtung, das Reich der mystischen „Wasser-Jungfern", voll leidenschaftlicher Verzückung fand in Paschtschenkos Musik eine ungemein starke und farbenreiche Verkörperung, durchtränkt von einer urwüchsigen, elementaren Kraft. An die Aufführenden stellt dieses außerordentlich komplizierte Werk höchste Anforderungen und verlangt vom Chor feines Gehör und sehr große Ausdauer.

In der vierteiligen „Mondschein-Sonate", nach den Worten von K. Balmont, begnügt sich Paschtschenko nicht mehr mit der Bereicherung des Chorklanges durch Anwendung orchestraler Schreibart, was ja in den vorherigen Arbeiten vorkam, sondern geht auf dem Gebiet des Chorgesanges an die Anwendung großer sinfonischer Formen über. Die „Mondschein-Sonate" ist in einer vierteiligen Sonatenform geschrieben. Gleichzeitig weist dieses Werk durch seinen weichen, poesievollen, lyrischen Charakter, welcher zum ersten Mal bei Paschtschenko zum Vorschein kommt, bedeutende Vorzüge auf.

Nachdem Paschtschenko zu vollem Bewußtsein seiner Kräfte gelangte, ging er an ein neues Werk dieser Art, die zweite Suite russischer Volkslieder heran, wo seine originelle, früher nur in der Entwicklung begriffene Schreibweise endgültigen Ausdruck findet. Die zweite Suite stellt einen Zyklus sinfonischer Werke vor, in der die Volksmelodie das thematische Material zum Aufbau eines gänzlich selbständigen Kunstwerkes bildet. Besonders hervorzuheben ist hier „Abwärts der Wolga" – ein Tongemälde, das den Gang der Treidler während des Sturmes darstellt.

Die bereits erwähnten zwei Suiten russischer Lieder, sowie die Suite „Wirinei" und „Mondschein-Sonate" wurden des öfteren in den Konzerten der Kapelle aufgeführt. Der ihnen zuteilgewordene Erfolg legte ein Zeugnis wie für die Farbenpracht und Frische der Komposition, so auch für die hervorragende Leistungsfähigkeit des unter M. Klimoffs Leitung stehenden Chores ab. Die Chorwerke Paschtschenkos können infolge der an die Ausführenden gestellten hohen Anforderungen nur von hervorragenden Gesangvereinigungen bewältigt werden.

In dieser Saison werden von der Kapelle zwei neue bedeutende Werke Paschtschenkos einstudiert: „Der Reigen" (ein Zyklus aus 17 Chören, mit einer

allgemeinen Grundidee) und „Das Lied des Sonnenträgers" (Poem für Chor, Soli und Orchester). Beiden Werken liegen Worte des Dichters Nicolai Kljujeff zugrunde und jedes nimmt zeitlich einen ganzen Konzertabend in Anspruch.

„Der Reigen" ist von einer eigentümlichen und tief eigenartigen Poesie volkstümlichen Charakters durchdrungen; intereressant ist hier das Streben des Komponisten, wieder einem Werk der Kunst-Musik den Charakter der Volksmusik zu geben, wie es nach Glinka des öfteren getan wurde, jetzt aber nicht mehr gepflegt wird. Paschtschenko ist es gelungen, in diesem monumentalen Werk eine Reihe durch ihre Schönheit und Ausdruckskraft bemerkenswerter Melodien volkstümlicher Art zu erfinden, die aber harmonisch ungemein kühn und scharf gestaltet sind, sowie auch eine Errungenschaft der zeitgenössischen Tonkunst bilden.

Was das „Lied des Sonnenträgers" anbetrifft, so kann es dem Umfange und der komplizierten Polyphonie wegen in der russischen Musik vielleicht nur dem erhabenen Werk S. I. Tanejeffs „Nach dem Lesen eines Psalms" gleichgestellt werden.

Das sind die Errungenschaften Paschtschenkos auf dem Gebiete der Orchester- und Chormusik. Um den Überblick seiner kompositorischen Tätigkeit zu vollenden, muß noch seine Klaviersonate, das einzige Werk für dieses Instrument, und ein Bläser-Sextett mit Klavier („Suite im klassischen Stil"), welches eine Bearbeitung eines gleichnamigen Orchesterwerkes bildet, genannt werden. Wenn das Sextett, ungeachtet der Schönheit und Anmut der Musik, ein nicht gerade charakteristisches Werk ist, so weist die Klaviersonate durch ihren fast orchestralen Klang Verwandschaftszüge mit den letzten Orchesterwerken Paschtschenkos auf.

Zum Schluß möchte ich noch das Wesentlichste in Paschtschenkos Schaffen erwähnen.

Vor allen Dingen haben wir in Paschtschenko einen Komponisten vorwiegend großer Werke. Kleine Sachen hat er überhaupt nicht geschrieben. Daher hat er auch für Klavier nur ein Werk komponiert (die bereits erwähnte Sonate), alle anderen Kompositionen sind Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke.

Die größte Bedeutung haben die Orchester- und Chorwerke. Und das ist auch kein Zufall. Ein Komponist großen Stils muß sich natürlicherweise auf dem Gebiet der Kammermusik, welche sich wohl mehr zum Ausdruck intimer, persönlicher Erlebnisse eignet, etwas beengt fühlen. Paschtschenko neigt aber stets zu breiten, hinreißenden Themen, die große und farbenreiche Ausdrucksmittel verlangen. Diese

Gelegenheit bietet das Orchester, in dessen Behandlung Paschtschenko eine sehr große angeborene Begabung zeigt, und der Klang der Chormassen, wo der Komponist ungewöhnlich originelle und ausdrucksvolle Wirkungen hervorruft.

Das hochentwickelte Empfinden für Farbenpracht harmoniert mit der Neigung des Komponisten zu monumentaler Tonmalerei; hier wendet er farbenreiche Kontraste und eine breite, zuweilen etwas dekorative Schreibart an. Paschtschenko ist mehr Tonmaler als Tonphilosoph. In dieser Hinsicht steht er Richard Strauß näher als Skrjabin, der sich mit Weltproblemen befaßte.

Trotzdem hat Paschtschenko auch einige Berührungspunkte mit dem Verfasser des „Ekstase-Poems". Diese liegen auf dem Gebiete der emotionellen musikalischen Sättigung. Aber während Skrjabin vor allen Dingen individuell und ein Europäer ist, trägt Paschtschenko in sich urwüchsige Kräfte, die in seinem Volke wurzeln. In dieser Beziehung kann Paschtschenko den großen Schichten des Volkes näher stehen, denn seine kräftigen munteren Rufe, seine lebensfrohen Rhythmen und sein Drang zur Sonne, zum Licht und zur Freude werden einen teilnehmenden Widerhall finden.

Man kann hoffen, daß, wenn Paschtschenko den Weg vom Konzertpodium zur Opernbühne gefunden haben wird und den ihm vom Akademischen Theater angebotenen Stoff aus der Zeit des Pugatschoff-Aufstandes vertont, ein bedeutendes Werk, in welchem alle Eigenarten seines großen Talentes den höchsten Ausruck finden, entstehen wird.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 • Postscheck-Konto: Berlin 102166 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.
Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12.** Fernruf: Bismarck 1025 •
Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten • Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr | Berlin, Mitte Mai 1925 | Heft 10

INHALT:

Leonid Ssabanejeff (Moskau)

A. N. SKRJABIN

Dem Schaffen eines der bedeutendsten russischen Komponisten der Vorkriegszeit war ein sonderbares Schicksal beschieden: es konnte von den breiten Kreisen noch nicht vollständig anerkannt werden und es war nach seinem Charakter, der Kunst der äußersten Verfeinerung angehörend, in der Tat nur die Musiksprache einer kleinen „esoterischen" Schar. Und diese Schar war dieselbe, welcher es vom Schicksal beschieden wurde, durch die Kriegsstürme auseinandergeweht, durch die Wirbelwinde der russischen Revolution zerstreut zu werden. Diese verfeinerte Kunst ist ohne Boden, ohne eine Gemeinde geblieben, die sie aufnahm, und verblich so unwillkürlich im allgemeinen Bewußtsein. Außerhalb von Rußlands Grenzen konnte diese Musik auch nicht recht als neu erscheinen und entsprach ebenfalls nicht dem Zeitgeschmack.

Skrjabins Schaffen, diese wunderliche musikalische Blume, diese Ton-Orchidee, voll Schönheit und Giftigkit zu gleicher Zeit, war im Grunde genommen eine Erscheinung von ganz anderen psychologischen Voraussetzungen, die als der ästhetischen Richtungen West-Europas der letzten Jahre. Wir nehmen an, daß nur sehr wenige im Stande sind, dieses innere Wesen Skrjabinschen Schaffens wahrzunehmen, wenige nicht deshalb, weil dazu eine besondere Feinheit und Höhe des Empfindens erforderlich ist, sondern einfach deshalb, weil die Entwicklung des Empfindens im Westen in anderer Richtung vor sich ging. Skrjabins Schaffen besteht aus zwei Teilen, die sich permanent durchdringen: ein Teil – der innere, intime, verborgene, welcher sein Schaffen bedingte und hervorrief, ihm eben diese Umrisse gegeben hat – das ist die Welt des geistigen Lebens Skrjabins, sein romantisches Verlangen nach dem Unsterblichen, seine eschatologische Hoffnung, die so sehr an den genialen Novalis erinnert. Als Individualität und Genie darf Skrjabin außerhalb dieses seines Gedankenganges nicht beurteilt werden. Das ganze Wesen Skrjabins war ein leibhaftiges Leugnen des „Ästhetismus", wie in Theorie so auch in der Praxis.

Das Ekstatische und Orgiastische, von diesem sonderbaren und feurigen Genie angebetet, waren das Gegenteil des Ästhetizismus und mit diesem auch nicht zu vereinbaren, gleichzeitig aber befanden sie sich damit in einer gewissen Wechselbeziehung, weil Skrjabin in keinem Fall als „Barbar" der Kunst oder als Verneiner des Schönen, eher des Gegenteils anzusprechen ist. Seine Auffassung des Schönen war wesentlich – wie paradox das auch anmutet – antiästhetisch.

Ich erläutere diesen Gedanken. Skrjabin war nach dem Wesen und der Art seiner Weltanschauung, welche sein Schaffen bedingte und vollkommen durchdrang (und zwar in einem unvergleichlich größeren Maß, als bei irgendeinem anderen Komponisten) ein Feind alles Durchschnittlichen, Neutralen, Gleichmäßigen. Wenn die Harmonie das Ideal der Kunst im Altertum war, und wenn der „Ästhetizismus" unserer Zeit die Kunst als ein Gebiet in sich ausgeglichener Werte auffaßt, so wäre Skrjabin selbst bereit, sich als „Nicht-Künstler" zu bekennen. Er hat dieses auch nicht selten anerkannt. Noch mehr: nicht selten kam es vor, von ihm eine Art Empörung darüber zu hören, daß man ihn nur als Musiker, nur als Komponist schätzte.

Für diesen Menschen, welcher in Wirklichkeit nichts anderes, als die höchste Äußerung des Romantizismus in der russischen Kunst, die bis dahin keine typisch romantischen Erscheinungen hatte, (weil die „Neue russische Schule" in sich noch zuviel spezifische Eigenarten außerhalb des Romantizismus barg) war, – für diesen Menschen – galt die Kunst nicht als Ziel, sondern nur als Mittel, das Schöne galt ihm nicht als Ideal. Sein Wahn und Gedanke war ein gewisses äußerstes Entzücken, ein gewisses Entzücken „nicht von dieser Welt", ein typisch ekstatischer Wahn religiöser Fanatiker. Er wollte durch „die Wege der Kunst" nach seinem eigenen Ausdruck „im Himmel erwachen", nach dem Tode hier in einer gewissen Ekstase, in anderen Welten, deren Dasein für ihn eine vollständige Realität und eine Voraussetzung seines Daseins war, auferstehen.

Namentlich wenn wir die psychologische Erscheinung Skrjabins betrachten, so bemerken wir, daß in ihm Eigenschaften eines religiösen Fanatikers, Propheten, Visionärs über die des Künstlers vorherrschen. Vielleicht haben daher sogar in Rußland zu allererst nicht Künstler und Musiker, sondern die Kategorie von Menschen: halb Dichter halb Propheten, halb Philosophen, welche bei uns in Rußland in den letzten Jahren vor dem Kriege mystischen Theorien hingegeben waren, Skrjabin anerkannt. Diese Art Weltanschauung erreichte in den Vorkriegsjahren die Kulmination ihrer Entwicklung, loderte gleich einer Riesenflamme auf um dann in den Revolutionsjahren ganz zu erlöschen. Wer waren denn die Verehrer Skrjabins, die ihn anerkannten, und wen zählte Skrjabin zu den Seinigen? Dieses waren der Dichter – Mystiker Balmont, dieser literarische Doppelgänger Skrjabins, Wjatscheslaff Iwanoff, ebenfalls ein Dichter – Mystiker und belehrender Weise, Berdjajeff, Bulgakoff, welche sich durch ihren Hang nach Außerordentlichem, Ungewöhnlichem, Hervorragendem, Erhabenem und Letztem zu Skrjabin herangezogen fühlten. Apokalyptische Stimmungen waren damals in diesen

Kreisen außerordentlich ſtark und feſt. Skrjabin erſchien in dieser Gruppe als der Konsequenteſte und Gradlinigſte. Er wollte keine andere Kunſt, als diejenige, welche „zum Ende der Welt führt". Schreckliche Gleichgültigkeit trennte ihn von der Welt, die seine Ideen nicht annahm, eine große Gleichmut war sein Verhalten zu aller anderen Muſik, die zu seiner Zeit geſchrieben wurde. „Es iſt alles nicht das Richtige" pflegte er faſt ſtets anläßlich der zeitgenöſſiſchen Muſikerſcheinungen zu sagen, ganz gleich ob das Stravinski, Schönberg, Debussy, Strauß oder Prokoffjeff waren. Er brachte diesen Komponiſten ein geringes Intereſſe entgegen, weil er wußte, daß ſie einen anderen Weg als er gingen, daß ſie eine Kunſt an und für ſich pflegten, aber er ſtrebte zur Kunſt, die wie Feuer in Wirklichkeit die Welt vernichtet. Er war ein religiöser Tor, Fanatiker, in seinen Gedanken lebend, war aber kein Künſtler im genauen Sinne des Wortes. Sehr unrecht wäre zu glauben, daß die Musik Skrjabins u n a b h ä n g i g von seiner Weltanſchauung aufgefaßt werden kann, daß seine Gedanken nur einen psychologiſchen Hintergrund, welcher vielleicht intereſſant für den Biographen, aber nicht wichtig für die Auffaſſung seiner Musik, bilden. Die Gegenwart iſt ja dadurch auch komplizierter als die Vergangenheit, weil in ihr Formen entſtehen, welche als Zwiſchenglieder einzelner Gebiete, früher isoliert und nicht zusammenhängend, betrachtet wurden. Die Gegenwart bringt Erſcheinungen hervor, die zwiſchen Wiſſenſchaft und Kunst, zwiſchen Religion und Wiſſenſchaft liegen, und es ist nichts Wunderbares darin, daß wir in der Erſcheinung Skrjabin, ſeine Form, welche die Zwiſchengattung von Religion und Kunst bildete, vorfinden eine Art, die beiden Gebieten gleichmäßig angehört. Es iſt noch garnicht bewieſen, welcher Aspekt Skrjabins wichtiger und ſtärker für ihn als Persönlichkeit und als Kriterium seine Genialität iſt. Unzweifelhaft aber iſt, daß wenn man Skrjabin seines visionären religiösen Wesens beraubt, die Einſchätzung sofort verblaßt. Synthetiſch, als ekſtatiſcher Künſtler aufgefaßt, iſt Skrjabin höchſt genial; er iſt eine Erſcheinung, die mit höchſten Gipfeln der Menſchheit auf diesem Gebiet gleichgeſtellt werden muß – er iſt ein Bruder Dantes und Lionardos, Novalis' und Wagners. Ohne diese ihn bedingende Umgebung wird Skrjabin einer der Komponiſten moderner Richtung und zwar einer, der an und für ſich vielleicht Widerſpruch herausfordert, weil das Schaffen Skrjabins als religiös-künſtleriſche Äußerung in ſeinem synthetiſchen Aspekt einen R h y t h m u s hat, und in diesem einheitlichen synthetiſchen Rhythmus iſt es in ſich ausgeglichen; des myſtiſchen Charakters aber beraubt, erſcheint es als einſeitig, aus-

dem Gleichgewicht gebracht, defektiv. Erhabene Schöpfungen menschlichen Genies zeichnen sich ja dadurch aus, daß von ihnen unmöglich Teile wegzunehmen sind, ohne daß das Ganze verfällt, wenn nur die Vorstellungskraft in der Lage ist, das Fehlende wieder herzustellen. Psychologische Elemente, sowie Grundbestandteile der postulierenden Mystik bildeten auch früher schon und bei anderen Komponisten nicht selten den integrierenden Teil sogar rein instrumentaler Musikwerke, aber bei Skrjabin ist dieser organische Zusammenhang seiner Gedanken mit seinem Ausdruck in der musikalischen Materie besonders stark ausgeprägt.

Namentlich hierdurch, weil man Skrjabin nicht als „nur Komponist" betrachten kann, entsteht die Schwierigkeit seiner Einschätzung in den Kreisen der Fachmusiker, sogar wenn sie zu den höchstqualifizierten gehören. Beim musikalischen Aspekt der Wertschätzung Skrjabinschen Schaffens bleibt nur ein geringer Bruchteil seiner Bedeutung als Mensch übrig. Seine Kunst ist vielleicht in den Ausdrucksmethoden nicht frei von Mängeln, die gerade dadurch bedingt sind, daß das Ganze im Sinne des Gleichgewichts zwischen Musik und mystischer Intuition eine vollkommene Abrundung der Form aufweist. Skrjabin ist in seinen musikalischen Äußerungen schematisch, eine Eigenart aller Künstler, bei denen das Primat philosophischer oder mystischer Konzeption wahrzunehmen ist. Skrjabin ist etwas begrenzt in den Formen des Ausdrucks, seine harmonische Sprache, neu zwar in den Jahren, als er schuf, und damals sogar ungewöhnlich, bildet eine Art „Bedingungs-Sprache", die er spricht; sie kann jetzt nicht mehr durch ihre Extravaganz überraschen, weil in dieser Beziehung die Musik der Gegenwart viel Schärferes bietet. Doch war für Skrjabin nicht nur diese Schärfe und Ungewohnheit an sich erforderlich, sondern die Schärfe, welche in Verbindung und Ausgeglichenheit mit seiner Ideenwelt stand, ohne die er sich die Welt der Töne nicht denken konnte. Skrjabins Schaffen hat eine große Anzahl gemeinsamer Kennzeichen mit esoterischen, religiös-künstlerischen Äußerungen. Wie auch in religiösen Äußerungen die Form nie den Inhalt deckt, so bildet auch hier das musikalische Gesicht oder die Hülle nur einen Stützpunkt der mystischen Intuition. Die Musik Skrjabins ist nur die „Einführung" in die unermeßliche Welt der Skrjabinschen Mystik, und das Verhältnis zwischen diesen beiden Gebieten ist dasselbe, wie zwischen einer Tempelpforte und der ganzen Tiefe der religiösen Erkenntnis. Skrjabin war auch nicht bestrebt, mit seiner Musik die Mystik zu erschöpfen, für ihn waren Musik und die gesamte Kunst

ſtets nur ein Hebel, eine Art urſprünglichen Mechanismus, mit welchem dieser phantaſtiſche Meiſter die Abſicht hatte, das Herannahen der freudigen und für ihn ſchrecklichen eschatologiſchen Stunde herbeizuführen.

Nach dem Geſagten wird es verſtändlich, weshalb Skrjabin, diese in ihrer Stärke und Eigenart unzweifelhaft eminenteſte Erſcheinung im größten Teil Europas, gleichſam nicht anerkannt bleibt und auch in Rußland keine Anerkennung mehr findet, nachdem seinem Schaffen der Boden entzogen wurde. Seine eschatologiſche Philosophie ſteht im unverſöhnlichen Widerſpruch zu dem kühlen Aeſthetizismus des größten Teils des europäiſchen Schaffens, in welchem entweder der Kultus der Gleichmäßigkeit oder die rationaliſtiſche Verneinung dieses Kultus, die aber im wesentlichen in derselben Sphäre wie ſeine Antitheſe liegt, herrſcht. Für ihn gibt es nicht den Begriff des Schönen, aber auch keine Antitheſe des Schönen – für ihn gibt es eine myſtiſche Erfahrung und Tat, eine myſtiſche Praxis, welche in origineller Art auf dem Gebiet der Muſik zum Ausdruck kam. Schaffung beſonderer Zuſtände der Erkenntnis, mittels der Töne, die eine Art Narkose oder Würze, deren ſich die Viſionäre des Mittelalters bedienten, bilden, oder aber in der Geſtalt von Versuchungskämpfen auftreten – das iſt seine Muſik und seine Kunſt, in der er ſtets über die Grenze der Muſik hinausgehen wollte. Er versuchte auch Dichter zu sein, in Plänen entſtanden Licht- und Aroma-Sinfonien, noch einige Schritte weiter und er wäre überhaupt beim Verneinen der Kunſt im Ganzen angelangt. In den letzten Jahren war er einer künſtleriſchen Askese, einem reſtlichen Übergang in die Welt der „nichttönenden Töne" und wortlosen Sprache nah. Vom ſtreng künſtleriſchen Standpunkt aus kann man ihm ja auch Dilettantismus und Dekadenz vorwerfen, aber hiſtoriſch betrachtet hat er Recht, denn auch andere ihm ähnliche Persönlichkeiten, soweit ſie in dieser oder jener Richtung eine religiöse Auffassung zeigten, waren nicht ganz eines gewissen Dilettantismus bar.

Das Schaffen Skrjabins trug von Anfang an dieſe der Kunſt fremde Färbung, und das hat seine Berührung mit Wagner bedingt, dem einzigen Komponiſten, welcher ihm bis zu den letzten Jahren seines Lebens imponierte, sogar als er entſchieden keiner anderen Muſik außer seiner Verſtändnis oder Anerkennung entgegenbrachte. Der Ausdruck seiner muſikaliſchen Ideen wechſelte aber die ganze Zeit. Zum Anfang seiner Komponiſtenlaufbahn war er Chopin ähnlich, und der Neutöner war in ihm ſchwach ausgeprägt, obgleich, – wenn man die verhältnismäßig große Trägheit

des damaligen musikalischen Moskau (in den Jahren 1890-1900), in welchem noch Wagner als „nicht anerkannt" galt, in Betracht zieht – seine Musik als eine für damalige Begriffe sehr scharfe und fortschrittliche gelten konnte. Die Schärfe seiner mystischen Eingebungen, in der Kunst ausgeprägt, war dadurch bedeutend geschwächt, daß ihm eine gewisse Art der Salonkunst anhaftete, welche er von der Anfangszeit der russischen Klaviermusik (Field, Balakireff, Tschaikowski) und auch von Chopin selbst geerbt hat. Mit diesem „Salonmäßigen" seiner Kunst konnte sogar ein Genie nicht fertig werden, und es klingt auch in seinen groß angelegten Werken, wie „Das Lied der Verzückung" oder „Prometheus" nach; noch mehr: etwas vom Salon, – dem Skrjabin und die Dichter – Symbolisten huldigten, hatte auch seine Philosophie, die seiner Musik ihr Gepräge gab, und nicht zufällig ging sein mystischer Gedanke im Fahrwasser der Theosophie, welche ja im Endergebnis eine salonmäßige Umarbeitung östlicher Doktrinen darstellt. Ob hier eine angeborene Neigung zum Miniatur-Schaffen oder soziale Verhältnisse für das Phänomen Skrjabin ausschlaggebend waren, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen, aber Skrjabin liebte die kleinen Musikformen und seine Poesie der Verfeinerung kam hier mit Leichtigkeit zum Ausdruck. In den letzten Jahren konnte man durch diese Prismen des Salons auch andere Bestandteile wahrnehmen, – die Form blieb miniatur, aber die Stimmung und Gedanken vertieften sich bis zur Bangigkeit. Die kleine Form seiner Werke wurde wohl auch dadurch bedingt, daß Skrjabin, sogar wenn er an große Orchester-Massive heranging, ein typisch klavieristisch denkender Komponist war.

Seine Manier war die eines großen Klavierstilisten, er beherrschte den Klavierstil erstaunlich und schaffte in dieser Beziehung viel Eigenartiges, obgleich sein Stil der Originalität und Eigenart nach immerhin dem Debussys oder sogar Prokofjeffs unterlegen ist; er nähert sich mehr der Tradition Chopin-Liszt, führte nur eine breitere Klangverteilung, das Pedalecho und verschiedene Pläne des Klanges ein, deren Keime immerhin schon bei Liszt vorhanden waren.

Seiner Auffassung nach ein Kolorist des Klangmaterials (ähnlich Chopin und Liszt, im Gegensatz zu Schumann und Brahms und zu den Russen Prokofjeff und Medtner) – ist Skrjabin ein Poet des „nichtgeborenen" Kolorits wie auch Chopin. Sein Kolorit wird „gedanklich ergänzt", aber ist nicht real vorhanden. Im Gegenteil, seine konkreten Versuche auf dem Gebiete des Kolorits in Gestalt seiner großen sinfonischen Werke, in denen er bestrebt war, die Sichtbarkeit monumentaler Kunst zu geben,

zeigen, daß er kein Realkoloriſt war, der mit lebendigen Klangfarben, das Klavier ausgenommen, umzugehen verſteht. Trotz vieler intereſſanter Einzelheiten befindet ſich die Orcheſtrierung seiner Sinfonien einſchließlich der letzten: „Poeme d' Extase" und „Prometheus" nicht gerade auf der Höhe seiner Aufgabe.

Diese Eigenart einer gewissen „unvollkommenen Verkörperung" ſteht im engſten psychologiſchen Zusammenhang mit seinem ganzen Naturell, sowie mit der oben erwähnten teilweisen Verkörperung in der realen Klangwelt, während der größte Teil seines Schaffens an diesem Gebiet, im Fahrwasser der myſtiſchen Phänomene, vorbeiging.

Primitiv und etwas ſchematiſch in der Form, in den letzten Werken (angefangen von der sechſtėn Sonate) etwas zerrissen, zerſtreut, als ob er sein Tongewebe ſpasmatiſch bildete – iſt Skrjabin von diesem Standpunkt aus betrachtet interessant als ein seltenes Beiſpiel gegensätzlicher Auffassung verſchiedener Bestandteile seiner Kunſt. Er ſtrebte in demselben Maße zur Kompliziertheit kleiner rhythmischer Elemente und harmoniſcher Grundsätze, wie zur Kultivierung des „Geometrismus" in großer Konzeption. Seine Werke ſind „einfache Bauten aus komplizierten Teilen" und in ihrem „Geometrismus" kann man zuweilen zyklopiſche Einzelzüge sowie eine Art Architektur der Schichtungen, „ſtückweise" Art des Aufbaus, der Linie beraubt und dadurch die Empfindung einer Masse gebend, wahrnehmen.

Das Phänomen Skrjabin offenbart ſich, besonders von Opus 50 an, nur auf dem Wege der psychologiſchen Einfühlung in die Welt seines Schaffens. Nur derjenige kann Skrjabin vollkommen in seiner ganzen Größe empfinden, der seine muſikaliſchen „als ob" Miniaturen durch das Stereoskop skrjabinscher Eschathologie aufnimmt. Ohne dieses Stereoskop laufen wir immer in die Gefahr einer ungenügenden Schätzung Skrjabins, die zur Folge hat, seine besonders wichtigen Eigenarten nicht zu begreifen, zwar Eigenarten, die nicht so wesentlich für die Muſik und den Muſiker als für die allgemein menſchliche Erſchließung ſind. Es iſt erforderlich, bei der Auffassung Skrjabins die Atmosphäre zu rekonſtruieren, welche er als Vorausſetzung seines exotiſchen, sonderbaren Schaffens in ſich hervorrief. Diese Atmosphäre iſt zarte Myſtik, in welcher ſich die Verfeinerung zu grandiosen Umrissen ſteigert, wie auch in seinem Schaffen durch Miniaturenhaftes Großartiges durchſchimmert. Der leidenſchaftliche, ſchwüle Wahn von der Enderlösung der Menſchheit durch eine Feuertaufe, eine Auffassung, die zwiſchen der unserer Myſtiker und der Romantik Novalis' liegt – das iſt die Grund-Dominante Skrjabinſchen Schaffens. Im myſtiſchen Suchen

verfällt er der Gefangenschaft des Satanismus, der verkehrten Stimmungen, sowie allem dem, was künstlerisch bereits bekannt und in der symbolischen Literatur, welche den Mystizismus in seinen farbigen Aspekt aufnahm, gegeben war. Während Skrjabin dieses künstlerische Verhalten des Farb-Elements zum Mystischen bewahrte, welches bei Przybiszewski, Maeterlink, Baudelaire und Balmont uns begegnet, bringt er doch noch das Element des Höchst-Ernsten herein. Für ihn war das durchaus nicht einfach eine farbige Stickerei mystischer Muster, durch übersättigten Geschmack hervorgerufen, sondern ein unbefangener, barbarisch starker, elementarer Glaube, dem Glauben der Neophyt ähnlich. Skrjabin unterscheidet sich von den ermüdeten und in ihrer Verfeinerung erschöpften Symbolisten durch seine Naivität, sein unbedingtes Zutrauen, seine heiße Überzeugung von der sich ihm offenbarenden Wahrheit. Daher ist für ihn Prometheus – der Geist der Aktivität im Weltall, der die Welt durch Aufstand schafft – nicht nur ein Gebilde der kalten Vernunft und auch keine dichterische Gestalt, sondern eine heiße, mystisch durchlebte Realität. Diese Naivität rückt ihn an die frühen Romantiker und Beethoven, er ist altmodisch und auch nicht zeitgemäß in diesem Sinne, wie er auch nicht zeitgenössisch in seinem glühenden und lebhaften Protest gegen den Materialismus ist. Einst wird der Skrjabinforscher und -biograph ausführlich diese interessanten Probleme vom „außer-musikalischen Schaffen" Skrjabins behandeln, seine seltsame, vielleicht krankhafte, aber gewiß geniale Psychik, welche eine launenhafte Theorie schuf, deren Vorhandensein beim Musiker ein Zeugnis seiner Eigenart ablegt, die ihn aber zur zeitweisen Unannehmbarkeit und Einsamkeit in der Gegenwart, der diese Gedanken und Stimmungen fernliegen, verurteilte. Ein einsamer Tor-Prophet, der das Ende der Welt erhoffte, zu der Zeit, da die Welt erst richtig „aufgebaut" wurde; – ein Musiker, der gar keine ihm zeitgenössische Tonkunst anerkannte, erwies sich Skrjabin selbst vorläufig als Einsamer in der ihm fremden und durch ihren äußersten Materialismus, durch ihre Neigung zur Materie des Klanges, zur Musik der Masse, zum Physischen im weitesten Sinne des Wortes unbegreiflichen Welt. Vorläufig häufen sich erst die Ereignisse, welche die Fremdartigkeit Skrjabins zur gegenwärtigen Auffassung besonders hervorheben, doch sind wir überzeugt, daß das nur „vorläufig" ist, denn es muß auch die Stunde kommen, in der dieses unendlich idealistische Schaffen seine Geheimnisse denen offenbaren wird, welche die Versuchungen der Zeit überstanden und ihre Feinfühligkeit und Aufnahmefähigkeit zur Auffassung dieser geheimnisvollen Sprache, die Skrjabin wohl in seinem visionären Suchen hörte, bewahrt haben.

Boris de Schloezer (Paris)

IGOR STRAVINSKY UND SERGE PROKOFJEFF

I.

Nichts verlockt den Kritiker und Hiſtoriker ſo ſehr, als Prophezeiungen aufzuſtellen. Wir alle neigen dazu und reden gerne von der zukünftigen Geſtaltung dieſer oder jener Kunſt, indem wir beſagte Zukunft in den verſchiedenſten Farben, je nach unſerem Geſchmack malen. Müßige Beſchäftigung, denn die Zukunft vorausſagen heißt ſie verwirklichen. Wer außer dem Künſtler, dem Schöpfer, vermöchte jedoch dieſe Verwirklichung zu ſchildern?

Das wahre Reich des Kritikers iſt, wie mir ſcheint, die Vergangenheit und die ſie vollkommen umfaſſende Gegenwart. Die Zukunft iſt das „nicht-Sichtbare", ihr Begriff nur ſo zu definieren. Die Zukunft kann nicht aus der Gegenwart abgeleitet werden; wäre das möglich, wäre ſie demnach ſchon in der Gegenwart enthalten, könnte der aufmerkſame Kritiker ſie erkennen, ſo exiſtierte ſie ſchon in der Gegenwart. „Das iſt vorhanden", ſagen Theoretiker und Kritiker, „das ſind die heutigen Beſtrebungen, das will man und das wird ſein", wenn – die Zukunft nur durch die heute wirkenden Kräfte beſtimmt würde. Eben darin ruht der ſtändige Irrtum, den wir Kritiker und Theoretiker begehen. Wir vergeſſen die Hauptſache: den Künſtler ſelbſt, der das Element der Überraſchung, des Unbeſtimmbaren mit ſich bringt und deſſen Werk nicht vorher fixiert werden kann. Was man will, wird ſicherlich nicht ſein und unſere Abſicht, in der Gegenwart die Zukunft wahrnehmen zu wollen, wird ſich nicht verwirklichen, da der ſchöpferiſche Künſtler, auf den wir hoffen und deſſen Werke, ſcheinbar, die Wünſche der Gegenwart erfüllen ſollen, ſich ſchließlich dieſen Wünſchen widerſetzen wird. Er kann ſie nicht verwirklichen und wird ganz andere Dinge ſchaffen, als diejenigen, die wir erwarten. Je größer der Künſtler, deſto unlogiſcher, vom Standpunkt des Heute aus geſehen, wird ſein Werk erſcheinen. Auf dieſe Weiſe wäre es ſogar angebracht, bis zu einem gewiſſen Grade die Zukunft in negativem Sinne vorauszuſagen, da man vorher weiß, daß ſie nicht dasſelbe ſein kann, was die Gegenwart ſein möchte, und ein gänzlich anderes Bild bieten muß als das Heutige. Wer hätte z. B. in den Jahren 1905 – 1910 prophezeien können, daß die franzöſiſche Muſik ſo würde, wie wir ſie heute erleben, an Milhaud, Auric, Poulenc, Honegger, die einerſeits dem Einfluß von Stravinsky andererſeits demjenigen Faurés unterworfen

sind . . . . . 1910 war alles bestrebt, Debussy nachzuahmen und nur derjenige hätte damals in seinen Voraussagungen recht behalten, der, von der Gegenwart ausgehend und sie leugnend, sagte: die französische Musik scheint den Weg, den Debussy entdeckte, weiter verfolgen zu wollen – infolgedessen wird sie im Jahre 1925 alles andere als Debussyistisch sein.

1910 existierte in Rußland die nationale Schule von Petersburg mit Rimsky-Korssakow, dessen Einfluß bereits abnahm: die Ästhetik der Fünf war erschöpft. Glasunow, der Schüler Rimski-Korssakoffs wurde akademisch. In Moskau dagegen lebten Rachmaninoff (der Epigone Tschaikowskys), Medtner, der eine Art Synthese von Tschaikowsky und Brahms aufstellte, und schließlich Skrjabin, die aufgehende Sonne der russischen Musik. Dieser Skrjabin, dessen Einfluß täglich stärker wurde und der die russische Musik völlig neue Pfade führte. Damals schien es den weitblickendsten Kritikern, als wenn die russische Musik sich nur ihm zuwenden würde. – Wie steht es nun heute?

Die Einwirkung von Skrjabin ist noch immer stark, wie wir an der Mehrzahl der jungen Leute beobachten können. Doch die Reaktion macht sich bereits fühlbar. Die einen bevorzugen Medtner, die andern Glasunow. Man sucht die Deutschen (Schönberg oder Hindemith), die Franzosen . . . . Fast scheint es, wie wenn einige sich Rimski-Korssakoff wieder nähern wollten, um die phantastische Oper im Genre Sadkos zu erneuern. Noch bezeichnender ist es, daß die beiden bedeutendsten Musiker unserer Zeit Stravinsky und Prokofjeff ihre Kunst in geradem Gegensatz zu derjenigen Skrjabins gestalten. Von ihrem Einfluß, besonders demjenigen Stravinskys ist in Rußland noch wenig zu spüren. Immerhin dringt er dorthin und wird schließlich triumphieren, denn beider Kunst entspricht stark einem bestimmten Bedürfnis der russischen Musikalität.

Mir scheint, daß nur derjenige die Kunst Stravinskys und Prokofjeffs wirklich zu begreifen imstande ist, der sie als absolut antirevolutionär, ja als ausgesprochen reaktionär empfindet im Gegensatz zu dem revolutionären Geist, der die Werke Skrjabins erfüllt. (Selbstverständlich gebrauche ich die Ausdrücke revolutionär und antirevolutionär sowie reaktionär nur im ausgesprochen musikalischen Sinne, wir beschäftigen uns hier nicht mit Politik.) Skrjabins Kunst erscheint mir revolutionär, zunächst weil sie dahin zielt, unser Tonsystem, das auf der temperierten Stimmung basiert, und die Tonalität umzustürzen. Sodann weil Skrjabins mystische und romantische Kunstauffassung eine Vorherrschaft der Kunst negiert und sogar den Begriff der Ästhetik leugnet: sein Ideal

geht über die Kunst hinaus. Er wollte die musikalische Entwicklung zum Abschluß bringen, sie zwecklos und unmöglich machen. Skrjabin, ein Produkt der musikalischen Kultur des Abendlandes, im Besitz der durch sie erworbenen Mittel, kämpft auf russischem Boden gegen diese Kultur. Er ist Antieuropäer, Prokofjeff dagegen und besonders Stravinsky gehören zu den Traditionalisten. Sie sind Musiker im westlichen Sinn des Wortes: Künstler und Könner, die nichts anderes wollen, als schöne Symphonien, formvolle Sonaten, Quartette, Konzerte zu schreiben, die sich vollkommen natürlich in den geheiligten Formen auszudrücken wissen und nicht daran denken, das Tonsystem des Abendlandes zu sprengen, sondern sich damit begnügen, die ihnen überlieferten Klangvorstellungen zu entwickeln und möglichst zu bereichern. Ihre durchaus diatonische und tonale Kunst untergräbt keineswegs das europäische Tonsystem und fügt sich dem Rahmen der Moll- und Dur-Tonleitern unserer temperierten Stimmung ein. Ihr Gesamtwerk beweist augenfällig, wieviele ungeahnte Reichtümer und Möglichkeiten noch immer ein System birgt, das man bereit war, für vollkommen erschöpft zu erklären.

Die musikalischen Persönlichkeiten dieser beiden Komponisten sind recht verschieden. In gewisser Beziehung richtet sich der Objektivismus Stravinskys gegen den Subjektivismus von Prokofjeff. Beide jedoch sind westliche Meister, die höchsten Vertreter Rußlands, die mächtigsten Repräsentanten europäischer Musik-Kultur und klassischer Tradition.

2.

Prokofjeff wurde 1890 geboren. Er besuchte das Konservatorium zu Petersburg als Schüler von Tscherepnin in der Komposition, von der Essipow im Klavierspiel. Serge Prokofjeff hat bereits veröffentlicht: drei Concertos, 5 Sonaten, zahlreiche kleine Klavierstücke, ein Violinkonzert, verschiedene Serien der „Mélodies", drei symphonische Werke – (die „Suite Scythe", eine klassische Symphonie und "Ils sont sept" (für Chor und Orchester nach einem alten Hirtenlied), zwei Opern „Le joueur" (nach dem Roman von Dostojewski) und „Les Trois Oranges" (nach Carlo Gozzi), ein Ballett („Le Bouffon").

Prokofjeff, ein ausgezeichneter Pianist, dessen Spiel vielleicht etwas trocken und kalt, jedoch von kristallklarer Präzision, Sauberkeit und verblüffender Technik ist, hatte sehr schnell großen Erfolg. Einige Musiker und Kritiker protestierten zwar gegen die Kühnheit und Brutalität des jungen Komponisten, aber das Publikum wurde sofort erobert durch die Kraft, den Schwung, das primitive, aber überschäumende

Leben dieser Kunst, die vollkommen neu wirkte und der Akademik Glasunows ebenso fern stand wie der Exaltation von Skrjabin, dessen raffinierter Stil die Entmaterialisierung des Klanges anzustreben schien. Die ersten Werke von Prokofjeff (Toccata, Sonaten, kleine Stücke) sind dagegen klanggesättigt, beinah überladen, jedoch von unwiderstehlicher Bewegung getrieben: durch diese Bewegung, unterstützt von hartnäckig gehämmerten Rhythmen, die völlig mechanische Kraft besitzen, sowie durch harmonische Anhäufungen sehr aggressiver Art (war doch Prokofjeff der Erste in Rußland, der eine Polytonalität pflegte, wenn auch ohne System und vorgefaßtem Plan) durch eben diese „dynamische" Bewegung machte er Eindruck.

Ich erinnere mich noch der Wirkung, die er hervorbrachte, es war unmöglich dieser überwältigenden Kraft zu widerstehen; man wurde gefaßt, mit fortgerissen durch den Wirbelwind der Klänge. Die unsicher gewordene Kritik versuchte ihn unter eine Formel zu bringen und da er weder Romantiker wie Skrjabin, noch nationalistischer Russe gleich Rimsky-Korssakow war, so machte man ihn zum „Neo-Klassiker" und brachte ihn mit Brahms und Max Reger in Verbindung. Keine Bezeichnung konnte falscher sein, wie die Einwirkung Prokofjeffs beweist.

Zunächst: hat dieser Ausdruck Neo-Klassizismus, der heute so viel gebraucht wird, einen präcisierten Sinn? Ich zweifle stark daran. Es gibt eine klassische Kunst, einen klassischen Geist einerseits und andererseits akademische Kunst und akademischen Geist. Was den Begriff „Neo-Klassizismus" anbelangt, so ist er widerspruchsvoll. Will man die Formen der alten Meister wieder herstellen, indem man sie nach Formeln und Rezepten in bestimmten Schulen lehrt und lernt, wird man akademisch. Strebt man dem Vorbild dieser Meister nach, um eigene Formen in klassischem Geist, (d. h. antipsychologisch) zu schaffen, bemüht, die eigene Logik dieser besonderen Kunst klarzulegen und ihre vollkommene Autonomie zu bestätigen, ist man klassisch. Zwischen beiden Arten ist nicht Raum für einen Neoklassizismus. Bei näherer Betrachtung erscheinen diejenigen, die man neoklassizistisch benennt, stets als Akademiker und Epigonen.

Serge Prokofjeff ist keineswegs Formalist oder Konstruktivist: seine im wesentlichen lyrische Kunst ist mit Psychologie durchtränkt. Anfangs begriff man ihn nicht, weil seine ersten Werke von wilder, ja manchmal sogar böser und grausamer Energie erfüllt, über die eigentliche Natur dieses Musikers hinwegtäuschten. Seine harmonischen Härten, die mechanische Regelmäßigkeit seiner Rhythmen, seine stark betonten Themen

ließen den Glauben aufkommen, er sei ein logischer, trockner und kalter Geist, ein Rechenkünstler, der Klänge wie Zahlen jongliert, während dieser eigenartige Stil nichts anderes ist als die Bezeugung einer außerordentlich leidenschaftlichen, abwechselnd empfindsamen und heftigen, träumerischen und heiteren Seele, die unvermittelt tatkräftig, zärtlich, sentimental, dann wiederum zornig, ironisch oder brutal sich gebärdet . . . . . . Die Musik Prokofjeffs kommt stets „aus dem Herzen". Sie ist höchst subjektiv und persönlich, sowohl in der „Suite Scythe" wo sie im Finale zu erschütternder Kraft anwächst, als auch in den „5 Sarcasmes", ein besonders psychologisiertes Klavierwerk, das gleichzeitig höchst bedeutsam ist für Harmonik (Bi-Tonalität) und Rhythmik der russischen Schule. Ebenso in der „Symphonie classique", einer reizvollen Nachahmung Haydnschen Stiles, sowie in den drei letzten Klaviersonaten, in den Klavierkonzerten (besonders in dem dritten), im Violinkonzert und im Ballett (Le Bouffon).

Dieses unzweideutig lyrische Gefühl offenbart sich besonders stark in den köstlichen „Mélodies" Prokofjeffs (Text von Akhmatova und Balmont), in den Klavierstücken: „Visions fugitives", „Contes de la vieille Grand' mère" etc.

Meiner Ansicht nach, geben diese Werke den Schlüssel zu Prokofjeffs capriziöser, jedem Einfall allzurasch folgenden Künstlernatur, in der eine reiche und schrankenlose Phantasie sich einem raffinierten Formgefühl, einer klaren, wenn auch etwas einseitigen Intelligenz, präzis gefügten Gedankengängen, einem trefflichen Ordnungssinn zugesellt, die durchaus nicht spezifisch russisch sind. Gerade diesem Sinn für das Gleichgewicht, die Knappheit, die richtigen Maße verdankt Prokofjeff, daß er nicht den Übertreibungen des formlosen Expressionismus verfiel, der alle lyrische und subjektive Kunst zu erfassen drohte.

Diese Besonderheiten seines kühl und methodisch vorgehenden Verstandes sind es auch, die dazu beigetragen haben, seiner Leidenschaft, seinen Zornesausbrüchen den Charakter der sozusagen mechanisierten Ordnung zu verleihen. Prokofjeff besitzt eigentlich zwei Naturen: die sentimentale bis zum Wahnsinn leidenschaftliche und die scharfblickende, bewußte, die den Strom seines Schaffens nach strengen Vermessungsregeln eindämmt und leitet.

Prokofjeff ist einer der in unserer Zeit so seltenen Melodiker. Nur er (und Poulenc in Frankreich) scheint die unerschöpfliche melodische Erfindungsgabe zu besitzen, über die im höchstem Grade z. B. ein Schubert gebot: Die Themen von Prokofjeff sind wirkliche Melodien, d. h. abgeschlossene Phrasen, die in sich selbst

vollständig und bedeutsam sind. Durch ihre Anzahl, ihre Verschiedenheit, ihr reiches Ausdrucksvermögen nimmt Prokofjeff zweifellos eine bevorzugte Stellung in der modernen Musik ein, welche melodische Erfindung zugunsten thematischen Komponierens verdrängt hat. Seine Melodieführung ist meist äußerst geschmeidig, knapp begrenzt und vermeidet große Abstände. Zuweilen erinnert sie in ihrer einfachen Innigkeit dabei immer persönlich bleibend, an die Melodien Schuberts, wie etwa das erste Thema der fünften Klaviersonate. Manchmal spöttisch und schelmisch wie in „Le Bouffon" läßt sie an eine Phrase Scarlattis denken.

Die harmonische Sprache Prokofjeffs strebt merkwürdiger Vereinfachung zu. Im Anfang sind seine Kompositionen überladen und verwickelt. (Ein russischer Kritiker bezeichnete seine Schreibweise mit „Heterophonie"). Zwar empfindet er stets tonal, aber diesem tonalen Gewebe fügt er harmonische Anhäufungen ein, die den verschiedensten Tonarten entstammen. Seine Ausdrucksweise gewann dadurch eine würzige Herbheit und Schärfe. Nach und nach lichtet sie sich, wird weniger kompakt, leichter. Die Heterophonie oder Polytonalität wird nur noch ausnahmsweise angewendet. Beispiele bieten „Le Bouffon" und die fünfte Sonate. Im großen und ganzen jedoch bleiben Prokofjeffs letzte Werke innerhalb der Schranken ausgesprochener Tonalität. Immerhin gelingt es ihm, in diesem traditionellen Rahmen interessante Kombinationen und Modulationen von wunderbarer Frische zu erreichen.

Ich erwähnte bereits den rhythmischen Stil Prokofjeffs: der Komponist erfindet keine neuen Tonmaße – sein im allgemeinen höchst einfacher Takt beschränkt sich auf die Zweizahl, die so weit vorherrscht, daß eine gewisse Monotonie eintritt (besonders in „Le Bouffon"). Die Wirkung, die die Rhythmen von Prokofjeff ausüben, rührt nicht wie bei Stravinsky von systematischer Verwendung der Synkope her, sondern sie besteht darin, daß er die normalen Maße, die Aufeinanderfolge von starken und schwachen Taktteilen ganz besonders unterstreicht. Es ist wie wenn Stravinsky den Takt zu zerstören strebt, Prokofjeff dagegen seine Struktur verstärkt. Übrigens komponiert er nicht gleich dem Autor des „Sacre" ausgedehnte und verwickelte rhythmische Perioden, sondern er wiederholt einfache rhythmische Zellen. (Ähnlich arbeitet Darius Milhaud in Frankreich).

Prokofjeff ist kein Neuerer, weder in Bezug auf die Form im strengsten Sinn des Wortes, noch auf die musikalische Konstruktion. Er hält sich an die übernommenen Formen; seine Sonaten, seine Concertos sind nach bestimmten Regeln gebildet und seine

Durchführungen find meift intereffant, kontrapunktifch vortrefflich, ftets außerordentlich knapp. Nur einmal, im zweiten Klavierkonzert, läßt fich Prokofjeff ausnahmsweife zu Wiederholungen, zu übertrieben gedehnten und üppigen Entwickelungen fortreißen. Mit Leichtigkeit ftellt man in feinen Kompofitionen die verfchiedenen Einflüffe feft, denen er im Verlauf der Jahre nachgab. Zunächft war es Brahms, dann Skrjabin (in den vier erften Sonaten), hierauf Debussy (in den „Vifions fugitives"). Auch Stravinsky beeinflußt natürlich den jungen Komponiften, wie uns die „Suite Scythe" zeigt. Alle diefe Einwirkungen gingen jedoch niemals fehr tief und Prokofjeff, immer durchaus perfönlich, folgte dem eigenen Weg, den feine Phantafie ihm vorfchrieb. Man muß geftehen, daß uns diefer Weg heute noch unlogifch, unverftändlich erfcheint: es gelingt uns nicht, Bedeutung und Richtung der Entwicklung von Prokofjeffs Kunft zu überblicken. Wir ftellen wohl Veränderungen feft, doch find wir unfähig, ihren chronologifchen Gang zu begreifen. Man könnte die Reihenfolge feiner Werke umftoßen und ftets würde fie gleich plaufibel, gleich natürlich wirken. Prokofjeffs Kunft vervollkommnet fich nicht. Seine beften Werke die Toccata, die „Visions fugitives", die „Sarcasmes", „La Suite Scythe", „Le Bouffon", „Les Mélodies", das dritte Klavierkonzert find fchon vor einigen Jahren entftanden und feine letzten Kompofitionen bedeuten im Vergleich zu jenen keinerlei Fortfchritt. Vielleicht handelt es fich nur um ein flüchtiges Anhalten, eine vorübergehende Depreffion?

Prokofjeff ift noch jung und Herr aller Mittel. Viel gab er uns bereits, aber wir haben das Recht, viel mehr von diefem großen Talent zu erwarten.

III.

Wann immer ich in diefen letzten Jahren Gelegenheit hatte, über Stravinsky zu reden, oder feine Kompofitionen vornahm, um fie näher zu ftudieren, wurde ich betroffen von dem Neuen, dem Unbekannten, das fich in feinen Werken, die gleichzeitig ftets traditionell bleiben, vorfindet. Sicherlich hat Stravinsky der Mufik den heftigften und folgenfchwerften Stoß verletzt, den fie in den letzten Jahren erlitt Dennoch gefchah dies nur zu dem Zweck, das gefährdete Schifflein, das von dem richtigen Kurs abgewichen war, wieder in das rechte Fahrwaffer zu bringen.

Ich bin mir bewußt, daß ich mit diefem Urteil den allgemeinen Anfichten über Stravinsky vollkommen widerfpreche und das Bild, das man fich von ihm gemacht hat, fo wie die Rolle, die ihm in der modernen Mufik zugeteilt wird, völlig

negiere. Beinahe überall ſieht man Stravinsky als heftigen Revolutionär, als „Scythe", als „Barbar", der wohl kultiviert und raffiniert iſt, aber trotz allem ein Barbar bleibt und umſo leichter und kühner die Grenzen weſtlicher Muſik ſprengt, als ſie ihm im Grunde vollkommen fremd ſein muß; ſeine Kühnheit, ſein Schwung entſpringen ſeiner aſiatiſchen Natur, die von den europäiſchen Traditionen keineswegs beeinflußt iſt. Die Bürde beſagter weſtlicher Kultur, die ſo ſchwer auf unſeren Schultern laſtet, er, Stravinsky empfindet ſie nicht, denn dieſer Ziviliſierte bleibt im Grunde immer der Wilde ....

In Europa (ſowohl in Frankreich wie auch in Deutſchland und England) betrachtet man Stravinsky nur durch dieſe Brille. Seine erſten Werke, beſonders „Le Sacre du Printemps", diente dieſer Legende zur Baſis. Sie iſt meiner Meinung nach abſolut falſch, ja abſurd, trotzdem beſitzt ſie ein zähes Leben, wie es immer zu ſein pflegt, ſobald Publikum und Kritik einem Künſtler eine beſtimmte Etikette verliehen haben. Nichts iſt ſchwieriger, als ſie von ihrer Meinung abzubringen. Dieſe vorgefaßte Meinung iſt viel ſtärker als unmittelbare Eindrücke, ja ſie aſſimiliert ſich ihnen ſo vollſtändig, daß jedes neue Werk des Komponiſten, das dieſer vorgefaßten Meinung nicht entſpricht und ſie vollſtändig umſtoßen ſollte, ganz im Gegenſatz dazu dient, ſie noch zu bekräftigen und ihr neue Argumente zu liefern. In dieſer Hinſicht iſt das, was mit Stravinsky heute vorgeht, höchſt charakteriſtiſch.

Wenn man dagegen ohne Vorurteile, frei von allen Theorien und Ideen, die ſich über Stravinsky gebildet haben, ſeine Kunſt betrachtet, ſo offenbart ſich ſeine eigentliche Natur in ſeinen Partituren, in ſeinem Stil, wie auch in ſeinen äſthetiſchen Begriffen, ja in dem Geiſt ſelbſt, der dieſe Kunſt durchpulſt.

Betrachten wir zunächſt die muſikaliſche Sprache, die Stravinsky benutzt. Das Ballett „L'Oiseau de feu" (1910) iſt eines ſeiner typiſchſten Werke aus der erſten Periode, nämlich derjenigen vor Petruschka (1911). Dahin gehört auch die Symphonie (1907) – (in der Art Glaſunows) – das Scherzo für Orcheſter „Feu d'artifice" (1908), die Suite für Geſang und Orcheſter „Le Faune et la Bergère". – Das harmoniſche Gebilde von „L'Oiſeau de feu" erinnert ſowohl an Debuſſy als an Skrjabin: Ganztonleitern, Nonen-Undecimenakkorde übermäßige und auf die verſchiedenſten Arten, alterierte Quinten-Akkorde etc. Schillernde und brillante Klänge. Das melodiſche Material iſt echt ruſſiſch im Stile Rimsky-Korſſakows und Borodins. Dasſelbe läßt ſich vom Rhythmus ſagen, der oftmals an Sadko, an Igor anklingt. Das Schlußbild iſt ganz in der Art der großen „ruſſiſchen" Finale Glaſunowſcher Symphonien.

In diesem Werk, das seinen Ruhm so beschleunigte, erscheint Stravinsky als einer der glanzvollsten Vertreter der Ästhetik seiner Zeit und seines Milieus. Er stimmt mit seiner Epoche völlig überein und benutzt den von seinen Vorgängern gebahnten Weg. Seine Kunst ist dekorativ, durchsetzt von Exotik und Impressionismus. Seine Harmonik neigt zur Atonalität, einerseits durch eine verstärkte Chromatik, andererseits durch die Anwendung der Ganztonleiter. Die gesamte Musik von 1910 verfolgte dieselben Bestrebungen, die Wagnerepigonen (Strauß, Skrjabin, Schönberg) ebenso wie Debussy.

In diesem Augenblick hat es den Anschein, als ob Tonalität und Diatonik vollkommen erschöpft seien und eine Musikentwicklung nur auf der Basis der Atonalität möglich wäre, die uns entweder zur Superchromatik (mit der Minimal-Teilung von Drittel- und Vierteltönen) führt, oder zu einer als „Melochromatik", zur bezeichnenden Verwendung von Naturtonleitern, wodurch unser System der temperierten Stimmung zerstört würde und wir in das uferlose Reich der harmonischen Töne geraten müßten.

Diese Zersetzung diatonischer und tonaler Schreibweise, zu welcher Stravinsky in seinen ersten Werken aktiv beitrug, stand in engem Zusammenhang mit der „Psychologisierung", die seit dem Beginn unseres Jahrhunderts die Musik infiziert hatte und zwar sowohl diejenige der Impressionisten vom Schlage Debussys, als auch der verschiedenen Romantiker wie Strauß, Schönberg, Skrjabin. Diese musikalische Psychologisierung hatte nur die dekorative Kunst Rimsky-Korssakows oder alles Akademische zum Gegengewicht.

So standen die Dinge 1911, als „Petruschka" erschien. 1913 folgte „Le Sacre du Printemps". Für viele ist Stravinsky der Komponist der „Petruschka" und des „Sacre" geblieben, die allgemein als seine charakteristischsten Werke angesehen werden. Die beiden Ballette scheinen mir dagegen Übergangswerke zu sein. In der Harmonik „Petruschkas" und mehr noch in derjenigen des „Sacre" muß man eine Rückkehr zur Diatonik und Tonalität konstatieren, durchsetzt mit zeitweiligen Chromatismen (die z. B. im zweiten Bilde „Petruschkas" Kontraste schaffen) sowie mit deutlich erkennbaren polytonalen Teilen.

Bei näherer Betrachtung seiner Werke, überzeugen wir uns, daß sie eine rein musikalische Form besitzen. „Petruschka" ist eine Sonate in vier Sätzen: Allegro, (Rondo), Andante, (Lied), Scherzo und Finale (Rondo). Der „Sacre" ist als Tanzsuite aufgebaut. In welchem Zusammenhang steht nun diese Musik mit dramatischer

Handlung? Stravinsky illustriert nicht musikalisch: Sein Stil, (mit Ausnahme von „L'Oiseau du Feu") ist keineswegs „dekorativ", (außer einigen Episoden des ersten Bildes und des Finales). Keinerlei subjektive Lyrik findet sich in diesen beiden Partituren, deren Schöpfer vollkommen ausschaltet, indem er seine Gefühle, Leidenschaften und Ausbrüche niemals unmittelbar äußert. Vergebens suchen wir auch nach impressionistischen Stellen. Stravinsky denkt ebensowenig daran, eine psychologische Atmosphäre, eine gewisse „Stimmung" erstehen zu lassen, als er bestrebt ist, visuelle Bilder zu erwecken.

Beide Partituren sind nichts anderes als die musikalische Umwandlung gewisser szenischer Handlungen, eine Umwandlung, die nach den Voraussetzungen und der besonderen Logik erfolgt, welche die musikalischen Gedankengänge leiten. Beide Ballette sind absolute Musik. Wenn wir ihren inneren Aufbau prüfen, so erfahren wir, daß alles ausschließlich musikalisch entsteht, andererseits sind sie auch als dynamische Werke anzusehen, denn sie sind das Produkt einer szenischen Handlung von einem Musiker erdacht und auf der Basis des Klanges wiedergegeben, ja so vollkommen wiedergegeben, daß, wenn man die Partituren studiert, man ebenso wie in einer Fuge von Bach oder in einer Sonate Scarlattis kein Element vorfindet, das nicht rein musikalischen Zwecken diente. Die ganze Petruschka-Musik ist auf einer Phrase aufgebaut (die Klavierpassage zu Anfang des zweiten Bildes: Petruschkas Leiden) die der Verfasser als Thema eines Klavierkonzertes benutzen wollte. Mit dem „Sacre" verhält es sich ebenso, denn dort bildet den Ausgangspunkt ein kräftiges, fast brutales rhythmisches Motiv, aus dem sich, wie der Komponist selbst bekennt, nach und nach das Werk heraus kristallisiert.

Wenn nun die „Anekdote", die Tonmalerei, die Psychologisierung, in jeder Beziehung der Musik fehlen, wenn die Persönlichkeit des Schöpfers seinem eigenen musikalischen Gedankengang fernbleibt, der sich autonom, seiner besonderen Logik gehorchend entfaltet, so mußte Stravinski in die Musik jene Bewegung, die er ihr auf der anderen Seite entzogen hatte, wieder einführen: die Psychologisierung, die vor ihm in der modernen Musik alles beherrschte, stellte direkte Zusammenhänge von Ursache und Wirkung, seelischen Zuständen und musikalischem Gefüge her. Waren diese Zusammenhänge zerstört, so mußte der Komponist notgedrungen die dem Musikstrom innewohnende Dynamik befreien und auf die verschiedenartigste Weise dem Klangmaterial Richtung und Ablauf geben. Dies wäre nach meinem Dafürhalten die Erklärung für Stravinskys Stil, wie er in den Werken, die nach dem „Sacre" entstanden sind,

geprägt ist, besonders in folgenden: Concertino für Streichquartett, Symphonie für Blasinstrumente, Oktett, Klavierconcert, Pulcinella, Noces; dieser Stil ist diaton, tonal, kontrapunktisch und besitzt rhythmische Complexe, die die europäische Musik bis dahin nicht gekannt hatte.

Die erschütternde Dynamik in der Kunst Stravinskys hat nichts mit dem leidenschaftlichen Schwung etwa Skrjabins oder dem „Schmiß" von Strauß gemeinsam. Man könnte sie als etwas rein Mechanisches oder vielmehr als etwas absolut Außermenschliches, Objektives bezeichnen, das sie dem logischen Denken, dem mathematischen Erfassen annähert, sodaß die einzelnen Momente sich nicht nach unseren Gefühlen oder unseren Wünschen, sondern nur nach ihren eigenen Gesetzen suchen und verbinden. Die musikalische Sprache verhilft wieder dem „Punkt", dem Gleichgewicht zu ihrem Recht und ermöglicht auf diese Weise eine harmonische Bewegung, die augenscheinlich nur im Zusammenhang mit solchen „Punkten" wahrnehmbar sein kann. (Die atonale Schreibweise, die die Bewegung überall hintrug, machte sie dadurch unfaßbar). Die polyphone Art führt zu demselben Resultat. Der wichtigste Faktor dieses absolut objektiven Stiles ist sicherlich der verwickelte, kraftvolle Rhythmus, der auf der hartnäckigen Wiederholung gewisser metrischer Formeln beruht.

Die rhythmische Beweglichkeit, die durch Schumann und besonders durch Chopin in die moderne Musik gebracht wurde, entsprach einem Bedürfnis des psychologischen Realismus und dem Wunsch, sich unmittelbar und rückhaltlos auszudrücken. In den Werken von Skrjabin und Debussy neigt diese Beweglichkeit zu einer Zersetzung der Maße, die Schönberg vollendet, da bei ihm die Psychologisierung den Sieg davonträgt. Seit dem Erscheinen von Petruschka, später im „Sacre", in den „Noces" stellt sich bei Stravinsky eine kräftige Reaction ein; sein dichtgedrängter Rhythmus, der bis zum Sprengen heftig die einzelnen Takt-Maße verstärkt, dieser selbe Rhythmus war allen Meistern des 18. Jahrhunderts eigen: er ist präzis, kraftvoll, er verleiht dem Klangstrom eigene Bewegung, ohne irgend welchen Zusammenhang mit den Krümmungen, dem Auf und Ab, dem Aufschwung und Sturz gefühlsmäßiger Wirklichkeit. Stravinsky kombiniert die verschiedenartigsten Taktarten. Er konstruiert ausgedehnte rhythmische Phrasen, immer jedoch ist dieses reiche, intensive rhythmische Leben durch strengste Periodizität und Symmetrie beherrscht, die eine, jeder Psychologisierung opponierende Gesetzmäßigkeit hineinbringt. So kompliziert auch die Periode und die einzelnen rhythmischen „Zellen" sein mögen, ihre Schärfe, Härte und eigensinnige Wiederholung berauben

ſie jeder realiſtiſchen Bedeutung, jedes psychologischen Wertes. Zwiſchen dem unaufhaltſamen, geſchmeidigen und launenhaften Fließen des inneren ſubjektiven Lebens und dem präzis geordneten, aus ſtrengen Geſetzen ſich ergebenden Gang des Klangablaufs exiſtieren keinerlei Beziehungen.

Falſch wäre es jedoch, anzunehmen, daß dieſe „Antipsychologie" die Musik kalt, ausdruckslos und trocken werden ließe! . . . Sie iſt vielmehr ſehr ausdrucksvoll, ſie berührt uns tief, weil Stravinsky kein Expreſſioniſt iſt, weil er Muſik nicht als Mittel betrachtet und ſie nicht dazu benutzt, dies oder jenes ausdrücken zu wollen. Die Gemütsbewegung liegt in den Wurzeln dieſer Kunſt. Jedes Werk Stravinskys iſt ein Produkt präziſierten Gefühls und entſtammt einem gefühlsmäßig vorbereiteten Boden, der eine gewiſſe moraliſche und intellektuelle Atmosphäre bedingt. Seine Kunſt zielt auf Gemütsbewegung, jede Berührung mit ihr bringt uns ſeeliſche Verwirrung, Erſchütterung, Bereicherung. Zwiſchen dieſen beiden Gemütszuſtänden jedoch – nämlich demjenigen, der das Werk hervorbrachte und jenem anderen, den es bewirkt, bleibt ſie ſelbſt frei von jeder ſeeliſchen Bindung und beſitzt nichts anderes als muſikaliſche Realität. Sie beſteht in einem Klangbild, deſſen Beſtandteile nach dem beſonderen logiſchen Grundriß des Werkes geordnet ſind.

Wenn man ſich auf dieſen Standpunkt der Betrachtung einſtellt, ſo ſieht man Stravinsky als Klaſſiker, nicht in dem Sinne, daß er gewiſſe Eigenſchaften Bachs oder Scarlattis nachahmt, ſondern in ſeiner höchſt perſönlichen Art, welche ebenſo wie diejenige der großen Meiſter eine ſelbſtändige und objektive Kunſt zu ſchaffen imſtande iſt, die mit der Notwendigkeit eines Naturphänomens auf uns wirkt.

Im Gegenſatz zu Prokoſjeff beſitzt Stravinsky keine ſehr hervorragende melodiſche Begabung.

Bis zum Jahre 1917 („Noces", „Renard") inſpiriert ſich der Komponiſt an Geſängen und Tänzen ſeines Volkes. Entweder er kopiert ſie direkt oder er nimmt ſie ſich zum Vorbild. Später, ſeit dem Erſcheinen „Pulcinellas" gewinnen ſeine Themen eine gewiſſe italieniſche Prägung (Oktett), die zeitweilig an Pergoleſe oder auch an Rossini erinnert.

In „Mavra" wird er durch die alten Romanzen italieniſch-ruſſiſcher Miſchung aus dem erſten Viertel des vergangenen Jahrhunderts angeregt. Ebenſowenig jedoch wie in der „ruſſiſchen" Periode ſeines Werdens handelt es ſich hier um eine Stiliſierung: Stravinsky ahmt niemals nach, nur ſpielt in der Konzeption ſeiner Muſik die Originalität

des ihr zugrunde liegenden thematischen oder melodischen Materials eine sekundäre Rolle. In dieser Beziehung ähnelt Stravinsky den alten Meistern, die oft genug ihre eigenen Kollegen und Vorgänger plünderten und diese Anleihen dazu benutzten, um Meisterwerke zu schaffen. Die Sucht nach Originalität, die Furcht anderen zu gleichen, sind durchaus moderne Gefühle, die uns die Romantiker übermittelt haben. Ein Musiker des Mittelalters, der Renaissance (bis zum 18. Jahrhundert) empfand eher Unbehagen sich abzusondern und mehr oder weniger bewußt bleibt Stravinsky in dieser Beziehung der Tradition seiner direkten Ahnen treu. Gerade diese Eigenschaft ist es aber, die in unserer Zeit seine Originalität ausmacht und seiner hauptsächlich scholastischen Kunst im eigentlichen Sinn des Wortes eine besondere Stellung in unserem Musikleben verleiht.

Was die Form in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes anlangt, das Klanggebilde, so sehen wir bei Stravinsky eine betonte Vorliebe für das „Rondo". Jedes der vier Bilder der „Noces", wie auch die Symphonie für Blasinstrumente ist ursprünglich ein Rondo. Die Variationenform schätzt er ebenfalls und das Oktett bietet uns dafür prächtige Beispiele. Das Sonaten-Allegro hingegen trifft man selten bei ihm, trotzdem die Form des Allegro im Concertino angewandt ist. Die thematische Durchführung im Beethovenschen Sinne mangelt den Werken Stravinskys fast vollständig. Die Entwicklung einer Idee besteht für ihn nicht darin, sie auszulöschen, sie umzukehren, mit anderen zu kombinieren, sondern aus ihr herauszuwachsen, von der gegebenen zu etwas anderem überzugehen und etwas Neues daraus entstehen zu lassen, wie es im Klavierkonzert und im Concertino für Streichinstrumente geschieht.

Noch einige Worte über den Nationalismus und den Europäismus Stravinskys. Lange Zeit betrachtete man ihn als den russischsten unserer Komponisten, aber seit Pulcinella ist diese Ansicht schwer aufrecht zu erhalten. Schon seit beinah acht Jahren hat sich Stravinski von dem russischen Folklore abgewandt. Aber selbst wenn er sich in der Art des „Sacre", der „Noces" weiter entfaltet hätte, so wäre er dem unbefangenen, unvoreingenommenen Beobachter dennoch als der westlichste aller heutigen Musiker erschienen und als derjenige, der den Verteidigungsinstinkt der alten europäischen Musikkultur (die vielleicht am Vorabend ihres Unterganges steht) vollkommen verkörpert.

Daß diese Musikkultur noch lebt, daß sie in den letzten Jahren sich noch fähig zeigte zu produzieren, wieder aufzublühen – das verdankt sie zum größten Teil dem genialen Musiker, der uns den „Sacre" und das „Klavierkonzert" schenkte.

Die Übersetzung besorgte Rita Boettcher.

Leonid Ssabanejeff (Moskau)

DIE MUSIK IN RUSSLAND SEIT 1914 (Fortſetzung)

Um Mjasskowski gruppieren ſich einige Komponiſten, die ſich weſentlich von ihm unterſcheiden, sowohl durch den Stil, wie auch durch ihre Ausgangspunkte. An erſter Stelle muß das markante, eigenartige und individuelle Schaffen des Sam. Feinberg erwähnt werden, eines Komponiſten von außerordentlicher Nervoſität, die in eine Art konvulsiver, halbhyſteriſcher Weltauffaſſung, an die Phantasmen und pſychologiſchen Grotesken Dostojewskis erinnernd, übergeht. Seine Musik befindet ſich gänzlich in dem Bereich des Ungeſtümen – bei Feinberg fehlen faſt ganz langsame Zeitmaße und Rhythmen, seine ganze Musik iſt ein Tempo prestissimo. Als Stammvater seines Schaffens sind Skrjabin mit seiner Nervoſität und Feinheit des Musikempfindens (obgleich ſich bei Feinberg nie die magiſche Berauſchung durch die Tonſchönheit, wie bei Skrjabin bildet) und Schumann der „Kreisleriana" und „Nachtſtücke", des phantastiſchen Alpdrückens und Chopin des Finales der b-moll Sonate, anzusehen. Die Harmonie Feinbergs iſt kompliziert, doch nicht äußerſt geziert, er verwendet oft einfache harmoniſche Farben und nur die ungewöhnlich heftige und krampfhafte Rhythmik verleiht dieser Musik ihren eigenartigen Charakter. Die melodiſche Linie fehlt bei ihm beinahe – in diesem Klangwirbel ist für eine melodiſche Stimmung kein Platz vorhanden. Vorzüglicher Stilist und großer Kenner des Klavierklangs, erſcheint Feinberg unbedingt als ein vollendeter Meister auf diesem Gebiet, welches er auch nicht verläßt; nur einige Ausnahmen macht er lediglich für die liedmäßige Form der Romanze und hierdurch zeigt er ein sehr ſcharfes Gefühl in der Anerkennung seiner Grenzen und Gefühle. Er hat bisher bereits sechs Sonaten für Klavier geſchrieben.

Anatoli Alexandroff ist eine weniger markante Erſcheinung und im Charakter seines eleganten Schaffens etwas vernunftmäßig. In ihm durchkreuzen ſich die Einflüſſe Skrjabins der ersten Schaffensperiode und Ravels mit den Einwirkungen Medtners und sogar Rachmaninoffs – im großen Ganzen kann er keinesfalls als extrem, und im Lichte der musikaliſchen Gegenwart eher als etwas rückständig erſcheinen, so etwa als Musik von gestern, was, wie bekannt, ſchlechter ist als die Musik von „vorgestern". Vielſchaffend und fleißig erſcheint er uns als ein guter Meister, jedoch ohne breiten Horizont, ohne Schaffensſchwung. Seine Sonaten, bereits sechs an der Zahl, und seine in der Ausgeglichenheit des Stils vorzüglichen „Alexandriniſchen Lieder" nach Gedichten

von Kusmin sind so ziemlich das Charakteristischste seines Schaffens, welches auch nicht das Orchester meidet, obgleich auf diesem Gebiet von ihm keine kraftvollen Verkörperungen gegeben worden sind.

A. Gödicke ist eine bewußte konservative Figur. Er ist ein guter Meister von der Art Brahms', mit dessen Musik sein Schaffen viel gemeinsame Züge hat, was teilweise in der Kultur des Komponisten seine Erklärung findet, obgleich in seinem Schaffen auch viele Einwirkungen russischer Komponisten wahrzunehmen sind. Gödicke will schon bestimmt kein Neuerer sein, im Gegenteil, ähnlich Medtner, pflegt er mit Vorliebe die alte Musiksprache, dabei ist sein Schaffen weicher und vielleicht romantischer als das Schaffen Medtners. Unter den russischen „Akademikern" ist Gödicke zweifellos ein Platz neben Glasunoff und Tanejeff einzuräumen. Doch ist in seiner Musik eine Überzeugung des Gedankens und Empfindens, sowie eine große Ehrlichkeit der Meisterschaft vorhanden. Gödicke hat bereits drei Sinfonien geschrieben, die vielleicht zu dem Gediegensten gehören, was in dieser Art nach Glasunoff und Skrjabin geschrieben wurde. Charakteristische Eigenschaft fast aller dieser Komponisten ist ihre geringe Abhängigkeit von der zeitgenössischen europäischen Musik. An ihnen sind spurlos alle Einwirkungen sogar russischer Neuerer, Stravinskis und Prokofjeffs, schon gar nicht zu erwähnen Schönbergs und anderer gegenwärtiger „Gebieter", vorübergegangen. Im Ganzen sind sie alle reichlich konservativ und mäßig in der Art ihres Schaffens, wir sehen hier keine einzige äußerst fortschrittliche Erscheinung. Im Gegenteil, alle oder einige von ihnen kehren mit einer gewissen Liebe zu den gestrigen Seiten der Musikgeschichte, zu Tschaikowski, Glasunoff, Mussorgski und der „Neuen russischen Schule" zurück – zu all dem, was in den Jahren des Modernismus durch das Siegel „Musik der Vergangenheit" gebrandmarkt war. Andere von ihnen eignen sich eine gewisse ideologische Art der Vergangenheit an, wie z. B. die jüdische nationale Richtung, welche im Wesentlichen auf dem Vermächtnis derselben russischen „nationalen Richtung" aufgebaut ist und deren Prinzipien am jüdischen Melos anwandte. Das Sinken des Interesses für Orchester als koloristische Masse, das abstrakte Verhalten zum Ton selbst – überhaupt ein Ignorieren des Orchesters als Realität (weil auch Mjasskowski, der acht Sinfonien schuf, im Grunde genommen nicht eine einzige durch die Abstraktion seines Verhaltens zum Orchester schrieb) ist für diese Gruppen, höchst charakteristisch, wie ja auch ihr verhältnismäßig nicht hohes Niveau der Orchestertechnik. Jedenfalls besteht kein Zweifel daran, daß Alexander Krein und Samuel

Feinberg in dieser Gruppe, der erste durch die Empfindung seines Schaffens, der zweite durch dessen feine Beschaffenheit und durch seine (auf dem Gebiet des Klaviers) sehr große Meisterschaft als besonders interessante Gestalten erscheinen.

Abgesondert stehen in dieser Welt und in dieser Generation der Komponisten Nikolai Rosslawetz und der Verfasser dieser Zeilen L. Ssabanejeff, die in keine der obenerwähnten Gruppierungen hineingegangen sind. Auch hier beobachten wir keinen Einfluß der Aera des typischen Modernismus, obgleich diese Komponistengruppe als eine der am meisten nach links gerichteten, im Sinne musikalischer Mittel und ihrer vielgestaltigen Verwendung, erscheint. Nikolai Rosslawetz komponiert bereits seit langer Zeit und viel; er hat eine spezifische, bedeutende und ernste Gewandtheit erreicht und erscheint als „Neuakademiker"; charakteristisch für ihn ist das Rationale das vollständige Erfassen der Klang-Konstitution. Er baut und konstruiert seine Werke als kluger und überzeugter Meister, der die Geheimnisse seines Schaffens vollkommen kennt. Seine Musik hat eine spezifische Kraft und Anmut, doch entstammt diese Anmut nicht der Emotion, sondern der „Organisation". Die Harmonie Rosslawetz' ist sehr reichhaltig und kompliziert, er verwendet äußerst vielgestaltige Harmonien, doch ist seine musikalische Struktur ohne die gesuchten Härten und Schroffheiten der harmonischen Schreibweise, welche die zeitgenössischen „Lenker" des Westens auszeichnet; seine klangvollen Harmonien klingen magisch und weich, sodaß sie an die Harmonien Skrjabins erinnern, von denen sie sich durch ihren Bau und größere Mannigfaltigkeit der in sie hineingelegten Prinzipien unterscheiden. Im großen Ganzen ist Rosslawetz natürlich ein Antipode Skrjabins wie im Rationalismus und Akademismus so auch in der Psychologie seines Schaffens, welches so gänzlich jeder Ekstase fremd und im wesentlichen im Ästhetentum verbleibt. Das Schaffen Rosslawetz' verlief bisher in der Kammermusik, er hat viele Lieder, Klavierwerke, Trios, eine Reihe Violoncell- und Klaviersonaten geschrieben. Zum Vorwurf kann man ihm vielleicht eine bestimmte Einförmigkeit seiner Werke, die nach einem Prinzip geschrieben, ihrer Struktur nach als einzelne Teile eines Gedankens erscheinen, machen.

Ich werde mich, aus begreiflichen Gründen nicht länger über das Schaffen des anderen „Wilden" aus der Familie unserer Komponisten auslassen, nämlich über das Schaffen des Verfassers dieser Zeilen, und erwähne nur, daß dieses Schaffen trotz einer „linken" Ausdrucksweise am meisten eine innere Verwandtschaft mit dem Schaffen deutscher Romantiker (Schumann, Wagner, Liszt) und die Neigung zur

Monumentalität der Darſtellung, ſogar in kleinen, intimen Klavierformen, aufweiſt. Die ſpäteren Werke, in den letzten Jahren geſchrieben, weiſen eine Tendenz zur Syntheſe der gegenwärtigen Tonſprache mit dem monumentalen Stil des 17. und 18. Jahrhunderts, mit der Sprache Bachs und Händels auf. Dieſe Wendung, welche bereits ſeit dem Klaviertrio ſich bemerkbar macht, kommt noch kraſſer in der während der letzten Jahre geſchriebenen Chaconne für Orgel und Orcheſter und der ſinfoniſchen „Ekloge" zum Vorſchein.

Wir haben ſomit alle Komponiſten einer reiferen Schaffenskraft, einer mehr oder minder beſtimmten Meiſterſchaft, erwähnt. Aber außer dieſen haben wir noch eine jüngere und jüngſte Generation, bei denen weder die Richtungen noch der Umfang der Schaffenskraft eine volle Beſtimmtheit hat, und von welcher es deshalb bisweilen noch ſchwer fällt, etwas Beſtimmtes zu ſagen. Unter dieſen Jungen iſt Weprik, der zu der jüdiſchen nationalen Gruppe gehört und einen feſten Stil und vorwiegend düſtere Stimmungen der Muſik wiedergibt und aufweiſt. Seine „Lieder von den Toten" für Alt und Klavier, ſowie die zweite Sonate legen ein Zeugnis von einer großen Begabung zum Schaffen ab. Krjukoff geht äußerlich mehr oder weniger elementar in den Fußſtapfen Skrjabins der mittleren Schaffensperiode, vorwiegend im Harmoniſchen; er hat ein ſchönes und aufrichtiges Talent, das ſich auch vor größeren Formen nicht ſcheut: ihm gehören einige ſinfoniſche Verſuche an und die Oper „König auf dem Platz" nach Alexander Block. L. Polowinkin ſchreibt in einer ſicheren Manier, die an Prokofjeff erinnert; er beherrſcht den Klavierſtil gut, hat jedoch eine etwas verſchwommene Art, in welcher das Element des Scherzando über andere Stimmungen dominiert. Wenig charakteriſtiſch iſt der Miniaturiſt Schenschinn, dem Alter nach faſt der vorgehenden, älteren Gruppe angehörend; in ſeinem Schaffen ſehen wir perſönlich keine Individualität, obgleich die Miniatur-Manier bei den breiten Schichten des Publikums durch ihre zierlichen Formeln Beifall findet. J. Pawloff hat sich bisher ſtiliſtiſch nicht herausgebildet, er ſchwankt zwiſchen Skrjabin der jüngeren und mittleren Periode und den harmoniſchen Arten im Geiſte der zeitgenöſſiſchen deutſchen Muſik, doch hat er sich ſelbſt bisher nicht gefunden. Eine ſehr muſikaliſche und aufrichtige Begabung iſt der jugendliche Schirinski, Komponist eines vorzüglichen Quartetts, in dem die Einflüſſe der ruſſiſchen Komponisten mit denen Griegs und Ravels sich durchkreuzen, und Schibalin, welcher noch bewußter in der Richtung der ruſſiſchen Schule und ſogar des nationalen Melos geht. Jewsejeff – Verfaſſer einer

schönen, doch nicht eigenartigen Sinfonie ist eine typische Epigonen-Gestalt und dazu noch ziemlich abhängig von den älteren Einflüssen Medtners und Rachmaninoffs. A. Melkirch ist ein stilgewandter Komponist, der aber keine Begabung für Formgestaltung zeigt und zu sehr von Skrjabin abhängt. Bei allen diesen Jüngern erscheint es außerordentlich charakteristisch, daß sie unter wenigen und nicht immer glücklichen Ausnahmen (Mossoloff, Knipper) in ihrer Schaffensrichtung noch mäßiger als die ältere Generation sind, die doch in dieser oder jener Weise bestrebt war, den neuen Ufern entgegenzusteuern. Hier aber sehen wir nicht die geringsten Versuche dieser Art, im Gegenteil, es bildet sich eine ziemlich bewußte Strömung nach rechts, zur früheren Musik, zur melodischen Kantate, zur Schlichtheit der Harmonie, zur klaren Darlegung, und dabei ist diese Richtung unserer Meinung nach schwerer, als das modernistische Streben der neuen Richtung.

Die großen Umschichtungen, welche unser Land durchgemacht hat, haben zweifellos auf das Schaffen der Komponisten eingewirkt, vielleicht teilweise ohne daß einige es selbst gemerkt haben. Wir sprechen hier natürlich nicht von dem naiven unmittelbaren Einfluß der revolutionären „Sujetik"; Versuche dieser Art wurden mehr von Komponisten zweiten Ranges vorgenommen und kamen nie aus dem Gebiet der banalen und üblichen „offiziösen" Musik heraus. Wir sind aber geneigt, eine gewisse Einwirkung der Revolutionsumschichtung sowie der großen demokratischen Bewegung gerade darin zu sehen, daß die modernistische, vornehme Richtung des Schaffens stehen geblieben ist und in der Lage verbleibt, in der sie bei Skrjabins Dahinscheiden, des letzten der „Vornehmen", sich befand. Das ganze weitere Schaffen ist so, als ob es innerlich anerkennt, daß die Vornehmheit sich nicht mehr schickt, und daß es erforderlich ist, neue monumentale Formen des Ausdrucks zu finden, da die Zeiten der vom Volke getrennten Salons vorüber sind. Das bedingt eine Verlegenheit bei den Autoren, welche innerlich eine Monumentalität organisch nicht aufweisen (und solche gibt es unter unseren Komponisten nicht wenig); bei anderen ruft das einen ernsten Zweifel an der Notwendigkeit ihres Schaffens hervor, bei den dritten wieder ein heißes Streben, die Sprache des monumentalen Ausdrucks zu finden. Diese Umstände verhinderten das russische Musikschaffen wie vor dem Eindringen der weiteren Entwicklung und Vertiefung des verfeinerten, „ästhetischen Modernismus", so auch vor dem „Barbarentum", in das sich ein Teil der Musikschaffenden des Westens, teilweise nicht ohne Einfluß russischen Schaffens der Vorrevolutionszeit (Stravinsky, Prokofjeff), vertieft hat. Wie die raffinierte, salonmäßige Verfeinerung der

Gefühle, so auch die urwüchsige, absichtliche und oft unaufrichtige Grobheit und Primitivität, der Wunsch, als Wilder zu scheinen, alles das findet bei uns keinen Boden. Sogar der ästhetische Modernismus wird in das Gewand einer organischen Weisheit und eines Materialismus (Rosslawetz) gekleidet, sogar in der Suche eines Kontakts mit dem in der Kunst noch unverwendeten Volksmelos (die jüdische Komponisten-Gruppe) oder sogar in der Mißachtung des Orchestergewandes, durch das früher die russische Musik so bekannt war – in allem diesem sehen wir eine Absage gegen die Verfeinerung, gegen das Zusammengeschlossensein in Gruppen der Eingeweihten, einen noch nicht erkannten Wunsch „ins Volk zu gehen", der Masse durch diese oder jene Momente seines Schaffens begreiflich zu werden. Die Stimmungen, welche jetzt gepflegt werden, sind, wie wir bereits erwähnt haben, gleich entfernt von der Verfeinerung und dem Barbarentum, dem Antipoden der Verfeinerung, das aber in Wirklichkeit ebenfalls auf dem Boden des Aesthetentums wächst; es ist, als ob die in Bewegung gesetzten großen Massen den Weg zum Schaffen monumentaler, ergreifender, tiefer und erhabener Stimmungen und Empfindungen weisen, die durch die Musik geäußert werden müssen, und das sagt in gewissem Sinne den beginnenden Antritt einer Aera des neuen, veränderten, vergrößerten Romantizismus an, der bisher von der russischen Musik nur durch den nationalistischen Aspekt in den Jahren der „Neuen russischen Schule" erlebt wurde und deshalb einer neuen vollkommenen Wiederbelebung harrt.

Robert Engel (Berlin)

DIE MUSIK BEI DEN RUSSISCHEN EMIGRANTEN

Bevor ich an die verlockende und doch wenig dankbare Aufgabe, das Musikleben bei den russischen Emigranten zu schildern, herangehe, möchte ich noch auf das gerade in Beziehung auf die sich in Deutschland und anderen Ländern der alten und neuen Welt aufhaltenden Russen sehr mißbrauchte Wort „Emigrant" etwas näher eingehen. Unter Emigranten versteht man, wie bekannt, Leute, die wegen politischer oder religiöser Unterdrückung das Vaterland verlassen haben. Es kann noch ein etwas erweiterter Begriff dieses Wortes eine gewisse Berechtigung finden, indem man auch noch diejenigen Kreise hinzuzählt, welche das Vaterland aus rein wirtschaftlichen Gründen verlassen haben, weil ihnen für das Ausüben ihres Berufes der Boden entzogen wurde. Und zu diesen gehören ja zum größten Teil die Intellektuellen, Vertreter freier Berufe, Künstler und auch zahlreiche Musiker, welche sich seit der Umwälzung außerhalb Rußlands aufhalten. Als Emigrant kann aber nicht ein Kaufmann, Industrieller oder Gewerbetreibender aus ehemaligen russischen Gebieten, der zwischen Polen, Litauen oder Lettland einerseits und Berlin-Paris-London andererseits herumreist, sich hier amüsiert und seine Geschäfte – nicht immer vornehmster Art – betreibt, betrachtet werden. Die Einschätzung der Zahl der russischen Emigranten wurde stets zu hoch genommen, denn immer wurden alle Russen und „Russen", Deutschrussen und sonstige aus Rußland stammende Ausländer als Emigranten bezeichnet. Die Feststellung ist insofern wesentlich, daß bei Schilderung des Kulturniveaus der russischen Emigranten und ihrer Leistungen nicht Kreise hinzugezählt werden sollen, die unter der Mitleid erregenden Maske Emigrant gerade diesen nicht wenig Schaden bringen. Andererseits ist aber auch nicht zu leugnen, daß es stets schwer fällt, ganz genau die Grenze zwischen Emigrant und Nicht-Emigrant zu ziehen. Wenn man die russischen Emigranten-Kreise näher betrachtet, so sind diese nicht schwer in zwei Teile zu trennen: die wohlhabenden, vermögenden und reichen Russen, deren geistiges Niveau, im Gegensatz zu ihrer Kleidung und äußeren Aufmachung, sehr viel zu wünschen übrig läßt und die kunstbegeisterten, wissenshungrigen aber fast gänzlich mittellosen. Diese letzten wären die beste Basis für russische wertvolle Kunstveranstaltungen, wenn sie eben die materielle Möglichkeit hätten, diesen beizuwohnen. Sie führen einen harten, bitteren Kampf ums Dasein, einen Kampf, der im Stillen vor sich geht, und von dem

die allerwenigsten nur einen kleinen Begriff haben. Diese besseren Kreise der russischen Emigranten führen ein unstetes Wander-Dasein. Unter ihnen sind viele Musiker, die nicht selten gezwungen sind, einen gänzlich unmusikalischen Brotberuf zu wählen. Andererseits gibt es aber auch Nicht-Musiker, die ebenfalls als Brotberuf die Tonkunst wählen, doch vorwiegend das leichte Genre, wie Mitwirkung in Ballallaika-Orchestern, kleinen Chören, Ballettgruppen usw. Die höchste und reinste Erscheinung dieser Zufallsmusiker haben wir im, zwar etwas überschätzten, doch aber in vielen Beziehungen hervorragenden Don-Kosaken-Chor unter der Leitung des Ssergei Sharoff, welcher sich aus Kosaken sämtlicher Dienstgrade bis einschließlich Generäle zusammenstellt. Andere Vereinigungen dieser Art gibt es nicht viele. Ein paar weniger prägnante Chöre, ein kleines, aber wie mir von Fachkollegen versichert wurde, vorzügliches Blasorchester unter der Leitung des früher in Süd-Rußland außerordentlich geschätzten Kapellmeisters L. J. Tschernetzki, welches aus Arbeitern und Studenten zuerst im russischen Lager in Wünsdorf bei Berlin und später in Paris zusammengestellt wurde und erfolgreiche Konzerte bis einschließlich Paris gab. Es würde nun zu weit führen, diese oder ähnliche Errungenschaften hier eingehend zu würdigen, zumal den meisten von ihnen – und das ist für alle künstlerischen Unternehmungen der Emigranten fast Gesetz – ein sehr kurzes und zufälliges Dasein beschieden war. Aber der Schaffensgeist der russischen Emigranten, nicht im Sinne des Komponierens, hat nie Ruhe, es entstehen immer wieder neue Versuche, um nach einem kurzen, frucht- und bodenlosen Dasein einem ähnlichen den Platz zu räumen. Ganz insbesondere sehen wir diese Erscheinung bei den Zeitungen, Zeitschriften und Journalen in Wirklichkeit treten. In der Zeit des größten „Aufblühens" der russischen Emigranten in Deutschland und insbesondere in Berlin erschien sogar eine Musik-Fachzeitschrift „Die Musik" (Musyka), welche sich ein großes Programm stellte, aber dieses nicht verwirklichte, da sie nach dem ersten Heft einging. Und so blieben die vielen schönen Absichten vom Zusammenschluß der in der ganzen Welt zerstreuten Emigranten-Musiker, der Wiederherstellung und Erweiterung der musikalischen Beziehungen mit dem Westen und dergleichen unverwirklicht. Die Hauptaufsätze waren der deutschen Musik, sowie dem deutschen Musikleben gewidmet, und von Adolf Weißmann und Max Marschalk verfaßt – Musikschriftstellern, die sich bei den russischen Emigranten – aus Gründen, welche wir hier nicht näher erörtern werden – einer besonderen Beliebtheit erfreuen. Einen direkten Nachfolger hatte diese Zeischrift nicht, doch soll nicht unerwähnt bleiben, daß die zahlreichen, inzwischen zum größten Teil

auch bereits eingegangenen Theater- und Kunstzeitschriften, wie auch dickleibige politische und literarische Monatshefte, der Musik im allgemeinen und der russischen insbesondere eine gewisse Aufmerksamkeit schenken. So fanden sich in der Berliner „Theater und Leben" (Theater i Shisn) Aufsätze über Musik, und andere Zeitschriften, wie die luxuriöse, ebenfalls inzwischen eingegangene „Der Feuervogel" (Shar Ptiza) oder sein noch lebender geistiger Nachfolger „Die Goldblume" (Slatozvett), sowie die vornehme vor einigen Monaten gegründete Pariser Monatsschrift „Theater, Kunst und Kino" (Theatr, Iskusstwo, Ekran) sind der Tonkunst auch nicht ganz abhold. Auch die russischen Emigranten-Tageszeitungen, insbesondere die in Berlin erscheinenden deren Zahl sich inzwischen bis auf zwei verringert hat, haben ihre ständigen Musikreferenten, die über zahlreiche Veranstaltungen berichten und bemüht sind, den russischen Leser über das Musikleben der deutschen Hauptstadt auf dem Laufenden zu halten. In den „guten alten Zeiten", als das Verlagswesen und mit ihm auch die Zeitungen im Aufblühen begriffen waren, leistete sich eine Berliner Emigranten-Zeitung, welche Oktober 1922 von seinerzeit in Rußland sehr einflußreichen Politikern und angesehenen Journalisten gegründet wurde, und die noch heute besteht, spaltenlange Sammelkritiken und fast allwöchentlich in den Sonntags-Ausgaben Musikfeuilletons. Naturgemäß konnten die nicht Berliner Emigranten-Zeitungen der Musik eine so große Aufmerksamkeit nicht schenken, da die Vorbedingungen hierzu – ein reges Konzert- und Musikleben – fehlten.

Die russischen Verleger in der Emigration zeigten – sogar während der Glanzzeit ihrer Entwicklung, die jetzt fast in ein jähes Nichts sich verwandelt hat – gerade kein hervorragendes Interesse für Musik. Die alten angesehenen Verlagsanstalten Belajeff, Zimmermann, Russischer Musikverlag, übten ihre Tätigkeit im Auslande bereits vor dem Kriege aus und kommen somit für uns nicht in Frage, obwohl nicht zu leugnen ist, daß diese Verlage von den musikliebenden und ausübenden Emigranten-Kreisen nicht wenig in Anspruch genommen worden sind. Wesentlich durch die Emigranten beeinflußt und von den jüdischen Schichten derselben gefördert werden die jüdischen Musik-Verlagsanstalten „Juwal" und „Ibne", von denen der erste die gesamten Werke des russisch-jüdischen Verlages der Petersburger Gesellschaft für jüdische Musik, etwa 100, übernommen hat. Geleitet wurde dieser Verlag eine zeitlang von einem bekannten Moskauer Musik-Schriftsteller, Kritiker und Komponisten jüdischer Musik, welcher durch seine Tätigkeit als Kritiker der vornehmsten russischen

Tageszeitung „Russkya Wjedomosti" (Russische Nachrichten) in ganz Rußland angesehen und geschätzt war. Und nun noch einige Worte über die Verleger, welche nebenbei auch Bücher über russische Musik in der Emigration herausgaben. Größere Werke sind hier überhaupt nicht herausgegeben worden. Es erschienen nur einige, allgemein verständlich abgefaßte Biographien russischer Komponisten und das nicht zu verachtende, obgleich in vielen Thesen anfechtbare Büchlein des J. A. Korsuchin "N. A. Rimski – Korssakoff und Richard Wagner", welches vor vielen Jahren in Rußland herausgegeben, später in Berlin neu aufgelegt wurde. Auch für den deutschen Leser dürfte dieses Werk nicht uninteressant sein. Woher aber diese Armut an russischen Büchern über Musik? Sie wurde unzweifelhaft durch den Mangel an Nachfrage und Musik-Schriftstellern, ganz im besonderen aber durch die in bezug auf Fehlen aller Quellen einfach hoffnungslose Lage hervorgerufen. Wer einmal in den deutschen Musik-Büchereien nach Werken über russische Musik (nicht Noten) und Komponisten Umschau gehalten hat, weiß wohl, daß von hunderten Monographien, Geschichten, Biographien russischer Musiker, die bei Jürgenson, Bessel u. a. erschienen waren, hier nur ein paar Bändchen zu finden sind. Auch die Musik-Abteilung der Preußischen Staatsbibliothek, sonst vorzüglich, bildet leider keine Ausnahme. Die deutsche Literatur über die russische Musik – die ja sonderbarerweise trotz des unleugbaren Interesses für russische Musik so gut wie nicht vorhanden ist – hat durch die russische Emigration keine Bereicherung erfahren. Das reichlich veraltete Werk des Franzosen M. D. Calvocoressi „Mussorgski", deutsche umgearbeitete Ausgabe von Carl Seelig, kann ja nicht mehr ernst genommen werden, und inwiefern sein Erscheinen mit dem Emigrantentum zusammenhängt, läßt sich nicht feststellen. Eine bedeutende Bereicherung der, fast nicht vorhandenen, Literatur über russische Musik bildet das vorzügliche Werk Oskar von Riesemann „Monographien zur russischen Musik" (1. Band Drei Masken-Verlag München), unzweifelhaft das Beste, was wir auf diesem Gebiet in Deutschland besitzen. Es ist die Arbeit eines Emigranten, doch vor dem Kriege in Rußland geschrieben.

Leider – und allem Anschein nach wird das tatsächlich so sein – ist anzunehmen, daß die russische Emigration in der Bereicherung der deutschen Literatur über Musik durch Werke russischer Autoren und umgekehrt nicht die geringste Einwirkung hinterlassen wird. Es wäre sehr zu wünschen, daß durch die Vermittlung der jetzt in Deutschland anwesenden russischen Kräfte ein Austausch in Büchern und Noten zwischen den beiden Ländern stattfindet. Die Kaufkraft und das Niveau der deutschen

Interessenten würden wohl für einige Bücher russischer Autoren (z.B. die unbegreiflicherweise noch immer nicht übersetzten „Annalen meines musikalischen Lebens" von N. A. Rimski-Korssakoff, oder die beste, 1922 im Privatverlag in Petersburg erschienene Biographie Tschaikowskis von Igor Gljeboff) ausreichen. Ob die Monographien über deutsche Meister in Rußland auf eine Nachfrage hoffen können?

Seither haben in Deutschland viele Russen Musik studiert und sind dann wieder in ihre Heimat zurückgekehrt. Vor mehreren Jahrzehnten war Leipzig von russischen Musik-Jüngern besonders begehrt. Nun haben sich die Verhältnisse im wesentlichen geändert, und die Musik-Jünger bestehen jetzt fast ausschließlich, soweit Russen in Frage kommen, aus Emigranten oder Kreisen, die für solche gehalten werden. Da aber auch sehr viel russische Musiklehrer vorhanden sind, so ist es mehr als begreiflich, daß sich ähnlich anderen zahlreichen russischen Lehrstätten russische Musik-Schulen in der Emigration gebildet haben. In Berlin besteht seit Oktober 1922 ein russisches Konservatorium, welches vom Komponisten S. A. Liberson, der seinerzeit in Deutschland Musik studiert hat, und 1910 - 1911 Operndirigent war, von 1911 - 1914 am Sternschen Konservatorium Kompositionsunterricht erteilte, gegründet wurde. Unter dem Lehrer-Personal waren und sind bedeutende russische Künstler, wie Anna El-Tur, Joseph Schwarz, Al. Arsenjiff, Michail Gnjessin u. a. vertreten. Als Unterrichtsfächer waren bisher in den Lehrplan aufgenommen: Violine, Klavier, Gesang, Violoncell, Theorie, Harmonie, Komposition, Ensemble. Im Lehrjahr 1922-23 waren im Konservatorium – einschließlich der Schauspielerklassen – über 300 Schülerinnen und Schüler. Wie wohl überall, so dominieren auch hier die Klavierspieler, an zweiter Stelle stehen aber die Sänger. Viele Schüler können leider infolge der ungünstigen Verhältnisse nur mit Unterbrechung ihrem Studium nachgehen. Nicht wenige stellen sich zum Ziel, in Zukunft in der Heimat den Musiklehrer-Beruf auszuüben.

Nachdem das Leben in Deutschland immer schwerer wurde, und die Arbeits- und Erwerbsgelegenheit sich für Ausländer sehr verringerte, siedelten viele Russen nach anderen Ländern über, ganz besonders viele aber nach Paris. Am 31. Oktober 1924 wurde auch dort eine Musikbildungsstätte – die Musik-Volkshochschule – auf einer breiteren Grundlage als in Berlin, in Gegenwart der Komponisten Ssergei Ljapunoff und Ssergei Prokofjeff eröffnet. Diese gilt gleichzeitig als Musiksektion der seit vier Jahren bestehenden Russischen Volkshochschule. Dieses Konservatorium, von einer Gruppe russischer Musiker begründet, hat im Lehrkörper auch Nichtrussen. Es verfolgt folgende

Ziele: den russischen Emigranten die Möglichkeit zu geben, bei russischen Lehrern die Musikausbildung zu genießen, den Franzosen, sowie anderen Ausländern die Gelegenheit zu bieten, systematisch russische Musik bei russischen Musikprofessoren zu erlernen. Im Lehrerpersonal befinden sich der Sänger A. Alexandrowitsch, die Geigerin Ljuboschitz, der Komponist Ssergei Prokofjeff, Boris de Schloezer u. a. Gleich zu Beginn haben sich 60 Schüler und Schülerinnen anmelden lassen. Daß außer diesen russischen Musik-Lehrstätten noch zahlreiche russische Lehrkräfte in deutschen und anderen Musikschulen Unterricht erteilen, braucht wohl nicht noch besonders erwähnt zu werden.

Von allen Gebieten der Tonkunst – das Ballett lassen wir außerhalb unserer Betrachtungen, da uns dieses Thema zu weit führen würde – hat die Anwesenheit zahlreicher Russen, ganz besonders aber Sänger, Musiker, Kunstmaler, Literaten, am meisten auf die Oper eingewirkt. In manchen Ländern, wie z. B. Spanien, gab es sogar russische Opern-Vorstellungen. Daß nicht alle Mitwirkenden Stockrussen waren, ist ja begreiflich, und daß diese Aufführungen nicht immer das künstlerische Niveau erreichten und nicht immer den Verlauf nahmen, welchen die Mitwirkenden erwünschten und die Zuhörer erwarteten, liegt wohl in den Verhältnissen eines Gastspiels überhaupt und der Emigration insbesondere. Es ist nämlich eine, wie es die Unternehmer zu nennen pflegen, Stagione. Aber abgesehen davon, gab es auch hier Leistungen, mit denen die kritische Zunft zufrieden war. Doch in künstlerischer Beziehung erschienen uns die Einwirkungen der Russen auf die Aufführungen ihrer Opern im Auslande viel schwerwiegender als diese Stagionen. Leider gab es auch hier seitens der Russen fatale Fehler von folgenschwerer Bedeutung. Ich erinnere nur an die Kabarett-Bühnenbilder und Ausstattung des russischen Künstlers, der die feinsinnige Oper „Das goldene Hähnchen" gänzlich mißverstanden und ihr leider für immer das Verständnis des deutschen, zumindest aber des Berliner Opernpublikums geraubt hat. Wäre das Werk mit den Dekorationen des Moskauer oder Petersburger Opernhauses aufgeführt, so läge wohl kein Grund für eine rasche und endgültige Absetzung „auf Nimmerwiedersehen" vor. Viel besser war es dagegen mit der „Zarenbraut" bestellt, aber leider sehr schwach wieder mit der „Ssnegurotschka" (Schneeflöckchen). Für einen russischen Zuhörer mit der russischen Folklore vertraut, war die dekorative und kostümliche Ausstattung einfach nicht genießbar. Da hatte Dresden mit der Aufführung des „Jewgéni Onjégin" mit den Dekorationen von Dobushinski einen glücklichen Wurf getan, der für die Reichshauptstadt insofern beschämend ist, da hier dieselbe Oper in einer Ausstattung geht,

die weder etwas von Puschkin, noch Tschaikowski und ſchon ganz und gar nichts Rüſſiſches hat. Es wäre doch wirklich nicht zu ſchwer und jedenfalls möglich, die Regie ſowie Ausstattung wenigstens teilweiſe Landsleuten des Komponisten zu überlaſſen, und einen gewiſſen Austauſch von Spielleiter und Dekorateur durchzuführen. Dann würden wohl bei einer ſorgfältigen und richtigen Wahl ſolche stilistisch beſchämenden Aufführungen, wie die des „Onjégin", „Schneeflöckchen" oder „Goldhähnchen" in Berlin, oder des „Don Giovanni" in Petersburg – ich verweiſe hier auf die Urteile ruſſiſcher Kritiker – nicht mehr möglich ſein. Einige positive Ergebniſſe hat das Zuſammenwirken deutſcher und ruſſiſcher Kräfte gezeigt, ſodaß die Basis für ein weiteres, beide Seiten bereicherndes und anregendes Wirken vorhanden ist. Es kommt nur darauf an, wie dieſe Absicht in die Tat umgeſetzt wird. Wie bereits erwähnt, wurden hier große Fehler zugelaſſen, und leider nicht nur auf dem Gebiet der Oper, ſondern auch im Konzertweſen, im letzteren aber durch die Ruſſen allein. Und das muß ich meinen Landsleuten ganz offen ſagen. Es ist nichts gegen viele ruſſiſche Konzerte in künstleriſcher Beziehung auszuſetzen. Doch die Technik, das ganze Arrangement ſpottet des öfteren jeder Beſchreibung. Angefangen wird stets „großzügig" mit einer Verſpätung von im besten Falle 20 Minuten, es kommt aber auch zuweilen noch eine Stunde hinzu. Zu den in ruſſiſcher, franzöſiſcher oder italieniſcher Sprache geſungenen Liedern wird ſelten ein deutſcher Text vorgelegt, die Programmbücher sind meist ebenſo kurz wie teuer. Alles das sind leicht zu überwindende – und von manchen Künstlern bereits überwundene – Unsitten. Man muß nur das Konzert nicht als ruſſiſche Lokal- oder Privatangelegenheit betrachten, denn es legt auf die Veranstalter nicht nur künstleriſche, ſondern auch juridiſche Verpflichtungen.

Verpflichtungen und Pflichten haben aber ſämtliche Künstler, Emigranten und Nichtemigranten: die Kunst des eigenen Landes und die Kunst jedes anderen Volkes möglichſt verſtändnisvoll zu pflegen. In der Erkennung dieſer Einsicht haben bereits viele Künſtler – Emigranten ihr möglichſtes getan, diejenigen aber, die es noch nicht getan haben, ſollen es nachholen; dann wird auch die Musik bei den ruſſiſchen Emigranten zum Kulturaufbau und der Verſtändigung viel beitragen.

Annaliese Nissen (München)

GEDANKEN ÜBER DEN VERGLEICH ZWISCHEN MUSIK UND ARCHITEKTUR[1])

Ein Vergleich zwiſchen Muſik und Architektur reizt den philoſophiſchen Künſtler in ganz beſonderem Maße. Einerſeits ſieht er enge Beziehungen zwiſchen zwei ſonſt extrem gerichteten Künſten, und andererſeits erkennt er ihre bedeutſame Verwandtſchaft mit den größeren Mächten Raum und Zeit.

Muſik und Architektur verhalten ſich zur Kunſt an ſich ebenſo wie ſich Raum und Zeit zur Unendlichkeit verhalten: ſie ſind menſchlich erfaßbare Teile eines unfaßbaren Ganzen. In ihrer geſchichtlichen Entwicklung ſcheinen ſie einander parallel zu laufen, doch entſteht dieſe Parallele nur aus der Form allen menſchlichen Erlebens, das ein Nacheinander, eine zeitliche Folge erfordert. Sie kommt überhaupt nicht in Frage, wenn man von dieſer Entwicklung abſieht, und den Vergleich auf abſolute Kunſtwerke muſikaliſcher und architektoniſcher Gattung beſchränkt.

Alles menſchliche Daſein iſt durch Raum und Zeit bedingt. Das Eine oder Andere daraus fortzudenken, iſt unſerem Geiſt unmöglich, das zeigt ſich u. a. deutlich bei Betrachtung des Todes und der Unſterblichkeit. Der Begriff des Raumes wird im Leben durch unſeren Körper und ſeine ſichtbare Umgebung ausgedrückt; wir erfaſſen ihn in ſeiner Endlichkeit durch unſere Sinne. Wo er ſich ins Unendliche ausdehnt, vermag unſer Verſtand nicht mehr zu folgen: unendlicher Raum an ſich iſt nicht vorſtellbar.

Gleichermaßen ergeht es uns mit dem Begriff der Zeit. Wir meſſen ſie mit unſeren kleinen überſchaubaren, relativen Maßen. Auf dieſe Weiſe glauben wir, ihren ewigen Fluß in eine Form zwingen zu können. Was wir einteilen und meſſen können, iſt aber immer nur die Vergangenheit, denn dieſe iſt durch ihre enge Verbundenheit mit Stofflichem meßbar geworden. Aber auch von ihr kennen wir nur einen abgegrenzten Teil, der verhältnismäßig überaus klein iſt. Alles vordem Geſchehene verſinkt in Vergeſſenheit.

Eine Gegenwart gibt es in Wirklichkeit nicht. Sie hat die Eigenſchaften des mathematiſchen Punktes, der auch nicht ſelbſtändig exiſtiert, ſondern nur als Trennung und Abgrenzung zweier Linien voneinander gedacht wird. Dieſe beiden Linien wären in unſerem Fall Vergangenheit und Zukunft. Jede Minute wird, indem wir ſie erleben,

1) Die vorliegende Studie knüpft an den Aufſatz „Muſik und Architektur" von Hans Riehl in Heft 6 dieſes Jahrgangs an. Die Schriftleitung.

schon Vergangenheit. Das ist vielleicht das beste Charakteristikum für das unaufhörliche Weiterfließen der Zeit. Ein Zurück kann es da nicht geben.

Von der Zukunft wiederum wissen wir garnichts. Wir können nur vermuten, daß sie in entsprechender Weise der Vergangenheit sich anschließen werde. Damit ist die einseitig gerichtete Bewegung der Zeit, aus unendlicher Vergangenheit in unendliche Zukunft fließend, gekennzeichnet. Tiefergehende Betrachtungen über diese Dinge würden uns zu weit von unserem eigentlichen Thema entfernen; sie konnten nur gestreift werden, insofern sie für einen Vergleich von Musik und Architektur von Wichtigkeit sind.

In diesen beiden Künsten hat der Mensch seine Erlebnisse des Raumes und der Zeit auszudrücken versucht. Um den Raum in seiner Eigenart ganz erfühlen und begreifen zu können, bedarf es eines klassisch gerichteten Geistes. Ihn kennzeichnen Klarheit und Maß, Ordnung und endliche Begrenzung. Sein Ziel ist Aufgehen in einem höheren Gesetz und einer allgemein gültigen Form. So kann ihm die Architektur zum Symbol seines Lebensprinzips werden.

Ein scheinbarer Widerspruch liegt darin, daß die Baukunst sich von der Antike entfernen und durch die Gotik bis zu barockem Schweifen kommen konnte. Hier sehe ich in erster Linie den individuellen Ausdruck einer bestimmten Kulturperiode. Das Jahrhundert des Barock neigte im Ganzen mehr jenem anderen Extrem der Weltanschauung zu, das in der größten Blüte der Musik seinen Ausdruck fand. Es ist sicher kein Zufall, daß niemals Architektur und Musik gleichzeitig Gipfelpunkte erreichten. Die Zeit der Gotik verliert sich in kontrapunktischen Spielereien, die Zeit Beethovens und der Romantiker baut keine Dome mehr.

Dem klassischen Geist der Baukunst steht der romantische der Musik gegenüber. Er weist in die unendliche Ferne und lehnt die starren Grenzen ab. Die Begriffe Klassik und Romantik sind hier sehr weit gefaßt und decken sich nicht mit den beschränkten Zeitabschnitten der gleichnamigen Stilperioden. Sie sollen vielmehr Ausdruck sein für zwei gegensätzliche Weltanschauungen. Für die Romantik steht die Einzelpersönlichkeit und ihre Vollendung im Vordergrund. Ist es Zufall, daß man die großen Musiker alle bei Namen kennt, während die Architekten hinter ihrem Werk fast verschwinden? Diese sind Stimme des ganzen Volkes, jene sind Individualitäten.

Die Musik ist nicht zweckhaft, wie es die Architektur ihrer Natur nach sein muß. Kein Bauwerk steht nur um seiner selbst willen da, sondern erfüllt seinen praktischen Beruf, sei es als Gotteshaus, als Burg, als was immer. Abgesehen von der

Kirchenmuſik wird man aber nur einen ſehr geringen Prozentſatz von Kompoſitionen finden, die einem beſtimmten Zweck dienen. Auch die Programmuſik kann man nicht als zweckhaft bezeichnen.

Muſik iſt ihrem Weſen nach bewegt, gelöſt, und mit allen Eigenſchaften einer Zeitkunſt begabt. Trotzdem bedarf ſie der Form, um Kunſtwerk zu ſein. Muſikaliſche Form bedeutet ſinnvolle Ordnung unter ein künſtleriſches Geſetz. Ihr würde in der Architektur etwa der Grundriß des Bauwerks entſprechen. Keinesfalls darf man Form mit Raum identifizieren; das müßte logiſche Verwirrung hervorrufen. Genauere Unterſuchungen über die Verhältniſſe in einem Grundriß im Vergleich zu muſikaliſchen Formen müßten zu hochintereſſanten Ergebniſſen führen. Ob dann diejenigen Perioden die tieferen Beziehungen aufweiſen, die der gleichen Zeit angehören, oder ob ſie ſich in verwandten Stilen verſchiedener Jahrhunderte zeigen, muß ſich dann ergeben. Würde ſich dieſer mathematiſche Beweis jedoch nicht erbringen laſſen, ſo bleibt als Beziehung zwiſchen den beiden Künſten nur noch ihr Verhältnis zur Kunſt an ſich, d. h. die Tatſache, daß ſie beide eine geiſtige Idee in ſinnlich wahrnehmbarer Geſtalt zum Ausdruck bringen.

Das Erlebnis des Kunſtwerks wird deshalb in beiden Fällen gleicher Art ſein: in zeitlicher Folge erfaſſen die Sinne den Klang der Symphonie wie den Anblick des Domes; erſt wenn das Werk in ſeinen Einzelheiten, ſeinen Maßverhältniſſen, wie ſeinen Harmonieverbindungen, erfaßt und gewürdigt iſt, kann es als Ganzes vor dem denkenden Geiſte erſtehen. Man wird ſich dann den Dom räumlich, die Symphonie zeitlich vergegenwärtigen können; natürlich niemals umgekehrt, da dann ihr Grundprinzip verloren gehen müßte. Dieſe Prinzipien aber ſind ſo verſchieden wie Raum und Zeit, wie Klaſſik und Romantik, als deren Vertreter man die beiden Künſte bezeichnen kann. Hier ſtrenges Maß und Geſchloſſenheit in ſich, dort freie Bewegung und Richtung auf ein fernes, hohes Ziel; hier Gebundenheit an die Materie des Steins und die Geſetze der Schwere, dort Unabhängigkeit vom Stofflichen und ein rein geiſtiges Geſetz; hier Zweckhaftigkeit, dort abſolute Freiheit.

Dieſe Gegenſätze müſſen Muſik und Architektur immer wieder trennen. Die Verbindung läßt ſich nicht durch geheimnisvolle metaphyſiſche Bezüge herſtellen. Nur poſitive, beweisbare Vergleichsmomente können ſie ſchaffen. Ehe uns dieſe nicht vorliegen, geben wir doch jeder Kunſt ihr eigenes Recht, ohne in die Architektur muſikaliſche Bewegtheit und in die Muſik räumlichen Aufbau hineintragen zu wollen.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitschrift erscheint am 1. jeden Monats • Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 • Postscheck-Konto: Berlin 102166 • Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zustellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.
Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12. Fernruf: Bismarck 1025 • Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten • Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr | Berlin, Juli 1925 | Heft 11

INHALT:

Siegfried Günther (Berlin)

FORMPROBLEME NEUERER INSTRUMENTALMUSIK

Noch immer ist in der Musik unserer Tage leidenschaftliches Kämpfen und Ringen zu verspüren. Allenthalben liegt über der Erformung des Kunstwerkes die nicht wegzuleugnende Tatsache, daß eine dem heutigen Kunstwillen entsprechende Gestalt der tonlichen Aussprache noch nicht gefunden wurde. Gefunden wurde so, daß eine genialische Kraftnatur in unbändigem Ringen entweder oder in intuitivem Wurf sie erfaßte, erformte, überzeitlichte. Gestaltete vor allem aus dem Empfinden des Jetzigen: der Menschheit, ihrer Lebensformen, die in wirtschaftlichen Bedingtheiten hängen, alle aber wiederum unser Empfindungsleben stark modifizieren. Daß es einer Kunst mit neuem Gesicht, mit neuem Stil, neuer Formung bedarf, daß sie heraufziehen muß, ungewollt, unkonstruiert, nur gekonnt, gewußt als eben unvermeidbar auftauchendes, plötzlich und überraschend daseiendes Leben kommen muß, darüber bestehen keine Zweifel. Wie oft bereits wurde von den Hoffnungen auf das alle Bestrebungen einst glücklich und stark zusammenfassende Genie geredet! Daß die innersten Lebensnotwendigkeiten und Gesetze einer solchen Zukunftsmusik die ewig alten, ewig jungen, unwandelbaren sein werden, was läge näher als dieser Gedanke. Daß aber deren Wie und Was, daß deren äußere Art der Erformung, daß deren Gewand als Folge und Ausfluß eines zwar immer altmenschlich und unabänderlich menschlichen Persönlichkeitsseins, dieses aber in seinen Äußerungen stark modifiziert, mithin ein anderes ist, werden wird, sein muß, das beschäftigt die schaffenden Geister der Gegenwart stark, sehr stark, vielleicht am meisten. Schauen wir auf die Formenden unserer Tage, soweit sie uns heftiger Vorwärtstrieb erscheinen: nicht beherrscht sie vorwiegendes Ästheteln, nicht die Frage so intensiv nach Woher und Wohin ihrer Kunst. Wohl aber ist es der Gedanke, welcher Art das Gebäude sein soll, das sie aufführen, im großen und im kleinen. Stilistische Fragen, Formfragen drängen mit schier erdrückender Fülle in den Vordergrund. Mußte das nicht kommen? Ist es nicht eine auf historisch-kontinuierlichem Wege gewachsene Erscheinung? Oder wurde die Kunst unserer Tage konstruktiv?

Das letzte der verflossenen Jahrhunderte zeigt den Weg auf, beleuchtet Werden und Vergehen der Formen und erklärt Wachsen und Welken der verschiedenartig schattierten Erformungsprozesse. Es weist uns auf, wie Intellekt und Empfinden, Wort

1

und Ton, Philosophie-Dichtung und Musik die gestaltenden Faktoren waren, die der Formung des Tönespiels Charakter und Prägung gaben. Drei große Phasen, weite Bogen bis in unsere Zeit: Klassik-romantisches Erformen, früh und spät-letzlich die jüngste, noch in ihren letzten Konsequenzen unausgereifte, aber desto heftigere Reaktion auf Vorhergehendes mit starker Parallele der vorvorhergehenden Kunst. Busoni spricht von „neuer Klassizität". All das geschieht in leidenschaftlicher Ablehnung des Vorangegangenen, wie immer und ganz natürlich mit völligem Leugnen des Gewesenen, damit der Nachfahre sein Lebensrecht, seine Position stärke (oder in dieser Unsichtigkeit schwäche?). Der Druck intellektueller Momente, soweit er als ein Inhaltliches die Form zu richten sucht, die Gestaltung unter Einflüssen literarischer, malerischer, philosophischer Art schwindet gänzlich. Mit der Negation des Programms begann es. Mit dem bewußten Aufgreifen und dem – bei Schwachen kopiehaften – Nachgestalten barocker und klassischer Formen, die nichts, aber auch garnichts im Urgrunde ihres Wesens mit außermusikalischen Einflüssen zu schaffen haben wollen, schließt diese Phase der Kunst-, speziell der Musikentwicklung. Schließt sie auch im Aufgreifen des Bewußtgestaltens, ja des Konstruierens, des nicht mehr intuitiven, sondern darnach auch recht intellektuellen Erschauens. Nicht mehr gestaltet der Künstler geniale Träume, wirft er fieberhafte Fantasien einer heißen Eingebung aufs Papier. Unserer Zeit gleich, die auch im Täglichen fordert weites Überschauen, kühles Erwägen, beinahe fühlloses Berechnen, formt sich die Kunst nun unter stark intellektuellem Einschlag, will sie so garnichts vom Gefühl in erster Linie preisgeben, verhüllt sie eher letztes in keuscher Erformung. Gestaltung erfolgt wieder mehr im klassischen Sinne. Schwerpunkt der Formung abermal von innen nach außen verlegt, verkehrt, nachdem – ach – allzuviel „Inneres" alles „Äußere" auffliegen ließ. Nicht mehr zerstört in gleichem Maße wie in der Romantik Übermaß an innerer Erhitzung, Zerbrochenheit, Zerfahrenheit stärksten Rhythmus, Rhythmus, der dann nur noch zuckendes Gliedchen ist, die Synthese aber schwer findet, Willen zur Gemeinschaft, seinen Bindungswert aufgegeben hat. Nicht mehr ist Melodie in Atome zerspalten, sehnt und keucht sie in hoffnungslos einsamen Fädchen hin und her. Ein großes Erschwingen hebt an und sammelt die verlornen Kinder melodischer Gestaltung in schützender Sorgfalt, gibt ihnen Einheit, Gebundenheit, zielstrebenden Willen. Und abermal wird nicht Harmonik, die krankhaft zerfetzt sich selbst verlor. Ein neues Sein der Klänge hebt an: herber denn zuvor, mannigfaltiger vielleicht auch aus einem andern Willen geboren, in einem andern Sein geworden, naturhaft und wieder sich selbst treu: Harmonie. Und ein letztes: auch das Instrument

nimmt neue Wesensart an, wird ein Lebendiges, nicht mehr Teil nur der Musikmaschine, nicht mehr wesenloser Bestandteil, Schatten statt Körper. Und das Zusammenspiel gebiert sich aus einem neuen Wollen, wurzelt in anderm Boden und treibt andere Blüten. Ja, neues, grundlegendes Baumaterial will werden, ersehnt Verfeinerung des Tonmaterials: Viertel-, Drittel- und Sechsteltöne. Ob ausschwingendes Letztes eines hypersensiblen Empfindens oder Ausdrucks einer tiefer getroffenen Psyche, wer vermag das vorläufig zu sagen?

Eine Fülle neuen Baumaterials wurde, wächst noch täglich zu. Kam daraus eine neue, unserm Sein gemäße, wahre Kunst unserer Tage? Fand die Musik auf dem Boden dieses Neuen auch andere Formen? Können andere Formen, ganz andersgeartete, andersgerichtete werden? Oder muß das ihnen allen eigene Ewige bleiben? Und, blieb es, konnte aber das, was aus dem neuen Kleinmaterial wachsen mußte und noch wachsen wird, sich schon voll und ganz entwickeln und gestalten? Wurde parallel einer neuen Kleinstilistik auch eine neue Großform? Oder hatten die Schaffenden noch nicht die Kraft, auch im Großen das zu formen, was beim Erschauen des Einzelnen ihnen völlig gelang?

Neue Formen? Scheinbar die alten, sogar über die Herkömmlichen weit zurückreichende: Präludium, Fuge, Toccata, Passacaglia tauchen mehr denn je auf. Bedeutet das Resignation der vorstoßenden Schaffenden, die nicht mehr bedingungslos abbrechen, neues Sein ungehindert gestalten wollen, sondern nun sich epigonenhaft auf die Erfüllung alter „Formen" mit neuem „Inhalt" weise beschränken? Sind es alte Formen, diese Toccaten und Fugen, die Passacaglien und Präludien, die Lieder und Märsche? Oder aber ist ihnen von jenen Formen nur das gewahrt, was an denselben urmusikalisch, unvergänglich ist, hat ihr Gesicht sonst jedoch von dem Innern, von der Kleinstruktur der Tonsprache heraus soviel Änderung erfahren, daß Namen nur mehr Schemen sind, daß der Inhalt dieser Formbegriffe sich nur sehr bedingt mit dem früher gewohnten und gekannten deckt? Betrachten wir daraufhin eingehender eine Anzahl der Formen und Sätze neuester Musik.

Zwei Momente springen als neues sofort und auffallend ins Auge. Dieses zum ersten, daß in den Variationsformen (Passacaglia, Thema mit Variationen) überall da, wo ein „Thema" in „verarbeitender" Weise festgehalten den roten Faden des Tönegeflechts bildet, es entscheidend anders geartet ist. Hiervon soll in diesem Zusammenhange, in dem von der Großform, vom Gesamten des Aufbaus gesprochen werden soll, nicht

gehandelt ſein. Wohl aber von den Schickſalen, die ſolches Thema erleidet, einmal darum, weil ſein Wille, ſeine ganze demgemäße Erformung in andern Entwicklungsbedingtheiten ſich erſchöpft, zum andernmal auch, weil der bauende Wille, der den Zug des Einzelthemas änderte, ſich nun auch in deſſen Verwendung als ſtark modifizierend auswirken muß. Sehen wir auf Paul Hindemiths Streichquartett opus 32, deſſen Paſſacaglia ſich auf folgendem Thema erbaut:



Dieſes Thema wird figurativ in 27 Variationen abgeändert oder feſtgehalten unter dem altgewohnten, nur hier enorm frei geübten Kontrapunktieren der übrigen Stimmen. Es iſt allen vier Inſtrumenten des Quartetts wechſelweiſe anvertraut. Alle ſeine Figurationen, ſie mögen die melodiſchen Schwerpunkte noch ſo ſehr an die Grenzen des Originals verlegen, halten doch ſeine weſentlichen Eigenſchaften feſt. Und ſo wahrt Hindemith im großen und ganzen den alten Formbegriff der Paſſacaglia. Durchbrochen wird der aber an einigen Stellen von der Umleitung melodiſcher Energien, die entſcheidende rhythmiſche Verſchiebungen mit ſich bringen. Man ſehe die folgenden Abwandlungen des Themas, um zu erkennen, wie hier der Wille, die Form zu ſprengen und in ihren Grenzen ganz frei zu ſchalten, Geſtalt annimmt. Die Siebentaktigkeit des Oſtinato iſt aber auch in dieſen Grenzbeiſpielen gewahrt, doch hat ſich das Bild des Stromes innerhalb dieſes, die Großform bauenden rhythmiſchen Schemas entſcheidend gewandelt. Beſonders zeigt das Beiſpiel 2a ſtarke deſtruktive Tendenzen.



Wenn aber im allgemeinen die Formung nur im kleinen von der bisherigen Art abweicht, ſonſt jedoch durchaus im üblichen geblieben iſt, ſo geſchah das in der Erkenntnis ihrer grundmuſikaliſchen Werte, in dem Erfühlen des rhythmiſchen Gleichſchwunges der Variationen untereinander. Die Modifikation der Großform wird von innen heraus

außerordentlich vorsichtig tastend gewagt. Es ist bezeichnend bei einem Musiker wie Hindemith, bei dem die formende Erkenntnis vorzüglich aus dem musikalischen Erfühlen sprießt. Es bedingt ein gewisses konservatives Festhalten an dem Elementaren des bisherigen Formens. In einem krassen Gegensatz dazu steht das Schicksal der Passacaglia bei Alban Berg in dessen Oper „Wozzek"[1]) (erster Akt, vierte Scene). Hier ist auf Grund vorwiegend intellektueller, theoretisierender Besinnung eine wesenhaft andere Formung Erscheinung geworden. Nicht mehr wird das Thema und seine Varianten allein kontrapunktisch ausgemünzt. Das wird seziert und verteilt (siehe Beispiel 3b), vertikal-harmonisch aufgerollt (3c, d) oder seine melodische Form, die rhythmisch stärkstens abgewandelt wird, verkoppelt sich zum Schluß der vertikalen Ausnützung.



Es ist eine völlige Umwandlung des Passacaglia-Begriffes, der bisher nur nach der

1) Es ist hier völlig davon abgesehen, vom Sinne dieser Formen unter dem Gesichtswinkel des Textes zu sprechen. Bei der prinzipiellen Bedeutung des Werkes war aber seine Umgehung auch innerhalb des Rahmens „Instrumentalmusik" nicht möglich.

melodifchen und harmonifchen Seite ausgenutzt, fich rhythmifchen Variierungen einfchneidender Art unterwirft und das bindende Tonmaterial auch vertikalharmonifch komprimiert. Wie weit es allerdings möglich ift, daß diefe neuen Erfcheinungen zur Wirkfamkeit gelangen, wie weit eine tonliche Richtungsumfchaltung vom Horizontalen ins Vertikale fich pfychifch in beabfichtigter Weife auszuleben vermag, das bedarf an der Hand von Wirkungsbeobachtungen noch dringender Aufklärungen. Jedenfalls ift hier der Begriff der Paffacaglia im weiteften und umfaffendften Sinne ausgewertet, erfährt er eine Ausdeutung, die jedoch hinreichend motiviert ift durch die Eindruckskraft diefer Mufik, ein Umftand, der für die Homogenität der drei Faktoren Formfchema, Formwille und Formkönnen fpricht.

Im großen und ganzen unterfcheidet fich diefe Art des Bergfchen Geftaltens wenig vom Thema mit Variationen. Sehen wir drei folcher Sätze aus neuefter Mufik: den Variationsfatz aus Stravinskys Bläfer-Oktett, die Variationen aus Schönbergs Serenade opus 24 und Alban Bergs Thema mit Variationen in „Wozzek", 3. Akt, erfte Scene. Der Begriff einer „Variation des Themas" ift am nachdrücklichften bei Schönberg dem einer „Fantafie über ein Thema" gewichen. Das Thema felbft ift bei ihm weiter nichts als die Tatfache der Aufeinanderfolge von vierzehn Tönen (als einziger Ton des chromatifchen Beftandes ift h ausgelaffen, was fpäterhin von Wichtigkeit für den Bau des Stückes wird). Diefe Tonfolge nun wird vorwärts (Vorderfatz) und rückwärts (Nachfatz) abgefpielt, in beiden Richtungen umgekehrt, zerpflückt, in verfchiedene Stimmen aufgeteilt. Man fieht, es ift ein freieftes Schalten mit dem Thema, das – berückfichtigt man noch feine rhythmifchen Varianten, – eigentlich gar kein „Thema" im bisherigen Sinne ift, weil zweierlei an wefentlichem fehlt: rhythmifche und harmonifche Eigenzügigkeit, die allein der Tatfache eines effektiven Tonbeftandes weicht.[2]) Weit gebundener find Alban Bergs Variationen. Er ftellt ein Thema hin, das in fcharf miteinander kontraftierenden Vorder- und Nachfatz gegliedert, immer in fefter Anlehnung an diefe Anlage variiert wird. Der Charakter des fpannend imitierenden Vorderfatzthemas wird in jeder Veränderung gegen den zuckenden Ausbruch des Nachfatzes ausgefpielt. Die Anlage aller Veränderungen ift dem Thema konform, wenn auch mit dem Baumaterial fonft unerhört frei gefchaltet wird.

---

2) Man lefe die eingehende Analyfe des Stückes nach bei Erwin Stein, „Neue Formprinzipien"; abgedruckt in „Neue Mufik" (Köln 1925) Seite 59 ff., fowie in dem Schönberg-Sonderheft des „Anbruch" (Aug./Sept. 1924) Seite 286 ff.

Man ſehe das Thema:



Die erſte Variation bringt den Vorderſatz aus großer Höhe herabgeſponnen, eine ſtarke melodiſche Streckung nach unten beim Einſatz auf dem kleinen a leitet in den Nachſatz, der in Form einer rhythmiſchen Variante mit ſtarker Zerrung ſeines Anfangs erſcheint und die kontrapunktierende Nebenſtimme in die Mitte gezogen und in vertikale Zweiſtimmigkeit (ſiehe die Schickſale des Paſſacaglia-Themas) gepackt zeigt. Die nächſte Veränderung komprimiert den Vorderſatz in einem Takt über Akkorden, legt die Nebenſtimmen des Nachſatzes in die Höhe, die Hauptſtimmen desſelben in rhythmiſcher Veränderung unten hin u. ſ. f. Es iſt ein Variieren mit Ausſchöpfung aller kontrapunktiſchen Mittel, der Heranziehung aller Möglichkeiten der Themenveränderung, aber doch ein Verändern auf der Grundlage gleicher Spannungsabläufe. Dort, wo die alte Variation die Harmonik und die rhythmiſche Grundlage als Baſis beibehielt, iſt nur noch der parallele pſychiſche Ablauf zu finden. Einander konforme Spannungen und Löſungen binden das lockere Gewebe dieſer freigeſtalteten Variationen. Sie ſind untereinander ſtärker gebunden, weil ſie mehr als bei Schönberg doch noch Entſprechungen auch an die wahrnehmbare Oberfläche kommen laſſen und neben ſtark ſpekulativem Einſchlag einer lebendigen Klangſinnlichkeit entſprangen. Wieder anders verfährt Stravinsky. Sein Thema hat etwas von der Art des Schönbergſchen (nur Tonbeſtand als Thema) und etwas von der des Bergſchen (Spannungsanlage als Thema). Man betrachte dasſelbe:



Es ist ein Spielen der Spannungen von großer und kleiner Terz, ein Irrisieren des Cis-C und des A-B, abgeschlossen durch ein kurzes Glied von drei Tönen, wiederholt und ähnlich vollendet. Aus ihm bildet Stravinsky folgende erste Variation:





Dann führt er weiter folgenden Bau auf:

2. Variation: fantastisch freies Spiel mit Bruchstücken der Themenmelodik.

3. Variation: wie Variation 1.

4. Variation: freies Spiel der beiden Holzbläser, das seine Melodik widerstrebend aus einem Tone losringt; als rhythmisch-harmonischer Grund ein Dreiachtel-Rhythmus der Posaunen und einer Trompete. Abspielen des Themas in der zweiten Trompete bis Takt 9 unter Weglassung der drei Viertel B-Cis-C im dritten Takt. Gleiches Spiel, Wiederholung eines kurzen Themengliedes.

5. Variation: ein scheinbar ganz neues im Vierachtel-Staccato: Spiel aus der großen und der kleinen Terz heraus; Thema breit hineingeblasen (Takt 1-4, 7 und 8). Erneuter Anfang. Takt 1 und 2 des Themas mit der Wiederholung des fluktuierenden Terzenspiels.

6. Variation: wie Variation 1.

So erscheint das ganze als eine Mischform[3]), eine Kombination von Variationssatz und Rondo. Von besonderem Interesse ist dabei die immer wiederkehrende erste Variation, die an sich ein völliges Verändern und ein Spielen nur mit den gleichen Energien bringt. Auch hier ist an die Stelle äußerer Formentsprechungen ein Gleichbleiben der inneren Bestrebungen getreten. Man findet ein gleiches Streben in der Formbildung von Werken bei Hermann Zilcher in dessen Variationen für 2 Singstimmen Streichquartett und Klavier „Aus dem Hohelied Salomonis" sowie in der Arie mit Veränderungen

3) Hans Mersmann „Mischformen". Melos Jahrg. 4, Seite 300 ff.

in Paul Hindemiths „Nusch-Nuschi“. Zilcher rahmt sein Werk in die zweimalige Erscheinung des klaren Themas ein und benutzt dasselbe als freieste Grundlage des Gestaltens Über Hindemiths Arie mit Veränderungen soll weiter unten noch gesprochen sein.

Überschauen wir die drei oben betrachteten Sätze, so bemerken wir, daß sich eigentlich Stravinsky am freiesten über die Bindungen seines thematischen Vorwurfs hinwegsetzt. Aus der Keimzelle seines Themas erwächst vieles in ungebundenster Fantastik, und doch erscheint das Thema wieder als solches streng repetiert. Alles ist unter dem bestimmenden Einfluß der klanglichen Strebungen konzipiert und von einem starken und stark rhythmischen Temperament erformt. Die Logik seines Satzes ist locker und oft die eines außerthematisch-temperamentvollen Wurfes. Bei Schönberg ist der logische Fortgang ein bei weitem festerer, verstandesmäßig klarer. Und doch hat er in seiner dialektischen Geschlossenheit etwas Musikabgewandtes. Alban Berg versucht diese strenge Dialektik der klanglisch-temperamentvollen Erformung Stravinskys zu verschmelzen. Alle drei haben das eine gemeinsam: der Variationsbegriff hat einen entschieden geänderten Inhalt. Äußerlich thematische Entsprechungen sind in anderer und freierer Form da. Aber nicht so sehr halten sie das Geschehen zusammen, als vielmehr die Spannungs- und Lösungsverläufe, die in ihrer konformen Haltung das eigentlich Bindende werden. In diesem Verlagern des Einenden von der Oberfläche in die Tiefe wirken sie aber vielleicht noch stärker als die einer Kontrolle des Intellekts leichter zugänglichen äußeren Entsprechungen.

Wir sehen ab von einer eingehenden Betrachtung der weiteren thematisch streng gebundenen Formen, der Invention und der Fuge, sowie des Fugato, bei dem Hindemith in seinem Quartett opus 32 die fugierte Durchführung einer Doppelthemigkeit an den Faden eines unaufhörlich schwingenden Haltetons hängt. Die Bratsche pocht auf der Oktave des C, preßt sich hinauf ins Des und sinkt wieder ins C hinab. Das Fugato ist dreiteilig gebunden, mit der steigenden Schnelligkeit dieser bindenden Teile gegen den Schluß. Im Trio opus 34 wandelt Hindemith die überkommene Form in der tonalen Wiederkehr der Themen stark ab (zweiter Satz, Invention). Berg bindet eine Invention durch ein rhythmisches Motiv, das alle Varianten aufweist. Philipp Jarnach baut das Präambulum seines Quintetts opus 10 nach Intonation seines Themas in rhythmisch breiterer Form, wobei das kontrapunktische Geflecht seine Beziehung auf das eigentliche Hauptthema stark ausspricht. Dieses selbst, in einer Reihe von Variationen

ausgelebt, iſt als Thema wieder mehr tonaler, auch harmoniſcher, weniger aber rhythmiſcher Beſtand, der in freier Fantaſtik ausgewertet wird. Auf die Arie und den Marſch des Werkes ſei weiter unten eingegangen. Hindemiths Toccata im Trio opus 34, ſeine Fuge mit dem Oſtinato ihres Anfangs, die Doppelfuge Jarnachs im obengenannten Werk, Stravinskys Fugato, das ſich den Variationen des Bläſer-Oktetts anſchließt, Bergs Fuge mit den drei Themen (Wozzek, 2. Akt, 2. Scene) und die kleine Fuge am Anfang des dritten Aktes ebendaſelbſt, ſie alle weiſen größte Freiheit in der Art der Themenbeantwortung, der Anlage von Durchführungen und Zwiſchenſätzen, überhaupt der geſamten Haltung auf. Sie zeigen, wie durchaus der Formbegriff als ein weſentliches erfaßt iſt, aber von innen heraus in freier Faſſung geſprengt wurde und Bindungen fallen ließ, die jetzt durch andere, verborgenere erſetzt werden.

Sehen wir genauer noch auf die freieren Formen des Liedes und des Marſches. Eine durchaus dem üblichen entſprechende Liedform baut Alban Berg im „Wozzek" (1. Akt, 3. Scene, Klavierauszug Seite 45 ff. „Mädel, was fangſt du jetzt an?"). Die Variante, die die zweite Strophe dieſes ſchlichten Gebildes darſtellt („Hanſel, ſpann deine ſechs Schimmel") hält ſich mit ihrer Schärfung und Ausſpinnung der muſikaliſchen Gedanken von vorher durchaus im Rahmen des Gewohnten. Es iſt in den Takten „Kein Waſſer ſaufe ſie" eine Erhöhung der Spannung auf den nachfolgenden Kehrreim hin, in dieſem ſelbſt ein Feſthalten der Niveauhöhe das erſte Mal durch motiviſch-imitatoriſche Arbeit, das zweitemal durch Hemmung des harmoniſchen Ablaufs erzielt. Die ganze Formgeſtaltung entſpricht in dieſem kurzen, ſtraff geprägten Liedchen allem bisher erſchienenen. Weſentlich anders formt Jarnach in ſeinem Streichquartett opus 10 die vierte Variation, eine Arie. Wie alle Sätze dieſes Werkes, entwickelt er auch dieſen aus dem Grundgedanken, dem Thema, das hier mit ſeinem erſten Teile und in den Hauptlinien angeführt ſei:

6.



Er baut nun eine durchaus ſtrenge Arienform mit einem Mittelſatz, der in Rhythmik und Dynamik äußerlich kontraſtiert, das Weſentliche ſeiner Gegenſätzlichkeit aber in der Umſchaltung der innern, der Gefühlsdynamik trägt. Von äußeren Entſprechungen

ift auch hier wenig oder nichts zu fpüren. Der Formbegriff der „Arie" ift ein vorwiegend pfychologifch erfaßter, als von ihm nur die Art der Anlage von Spannung und Entfpannung übrig bleibt, die äußerlichen, formalen Entfprechungen aber ftark eingedunkelt find. Ähnlich ift der Geftaltungswille Hindemiths in der Arie mit Variationen des „Nufch-Nufchi" Form geworden. Dreiteiligkeit der Arienanlage und Parallelzügigkeit der Verfe untereinander weifen die formale Vorlage noch nach. Entfcheidend handhabt Schönberg in feiner Serenade (6. Satz) wieder die Liedform. Eine Skizze des Stückes fei hier mitgeteilt, da fie genauer als alle Abfchilderungen ein Bild der äußeren und inneren Vorgänge gibt. Die Gliederung in Vorderfatz-Mittelfatz- modifizierter Wiederkehr des Vorderfatzes-Schlußanhang ift angedeutet.



NB: Die Teil-Doppelftriche ftehen nicht im Original.

Die Kompofition zeigt, wie bei Fefthaltung des alten Formschemas das eine Entfcheidende erftrebt ift, ftärker als fonft in diefen Erformungen auch die kontraftierenden Teile thematifch einander zu verbinden. Man fehe auf den Beginn des Mittelfatzes, der die Bewegung der Anfangsmelodie in ftreng umgekehrten gleichen Maßen vornimmt. Die Wiederkehr des Vorderfatzes hält vier Takte lang felbft die kontrapunktifche Unterftimme feft, die nur einer ftärkeren Variation unterliegt als der Hauptmelodiefaden. Diefer wird gegen den Schluß des wiederkehrenden Hauptfatzes zu nochmals komprimiert (fiehe die Stelle vom Tenorfchlüffel an). Der Anhang bringt die Häufung und Engführung des Anfangsthemas. Nicht ift die Struktur der Liedform hier äußerlich, wohl aber in ihrem inneren Bau abgewandelt und eine intenfivere Verknüpfung aller Teile angeftrebt und erzielt.

Eine vollftändige Umdeutung erfährt in drei neueren Sätzen der Marfchbegriff. Die Dreiteiligkeit feiner formalen Anlage wahrt nur Schönberg im Eröffnungsfatz der Serenade. Doch fchleift er den Kontraft zwifchen Hauptteil und Trio ftark ab und ftellt innere Verbindungen durch eine einheitliche thematifche Arbeit her, die derjenigen des oben behandelten Liedfatzes gleicht. Radikaler gehen Jarnach und Hindemith der Marfchform zu Leibe. Sie arbeiten garnicht in erster Linie auf das Gegenfätzliche der Anlage hin. Vielmehr ift ihnen „Marfch" in den beiden Sätzen, von denen hier gehandelt wird, mehr ein „Charakter"- denn ein „Form"begriff. Jarnach erzielt in dem Marfch feines Quintetts einen Kontraft durch dynamifch verfchiedene Stärken und Füllen und kommt auch fo zu einer Art Dreiteiligkeit der Satzanlage: des Auffchwingens, der Höhe und des Abflauens, wobei die allmählich flüffiger rollende und dann wieder mehr ftockende Rhythmik ihm ftarkes Hilfsmittel ift. Entfchiedene Verknüpfung des Ganzen ift wieder ins Auge fpringend. Die Siebentaktigkeit des Aufbaues erfordert im Rahmen eines Marfches befondere Aufmerkfamkeit. Die Art der kleinrhythmifchen Anlage war für die Namengebung wohl von ausfchlaggebender Bedeutung. Auf die typifche Kontraftwirkung in der üblichen Art verzichtet auch Hindemith im „kleinen Marfch" feines Streichquartettes opus 32. Auch hier ift alles thematifch ftärkftens gebunden, erformt fich in mehr wiederholender Art und ftellt als Mitte des Satzes eine Art Durchführung mit gefteigerter Lebhaftigkeit von Rhythmik und Figuration, einer anderen Dichte der Themenfolge und größerer Stärke der Dynamik hin. Allen drei Sätzen eignet das eine, daß fie eine fchärfere Zufammenfaffung des Satzganzen durch eine weit mehr geftraffte Art der Themenausbeutung erzielen.

Wir sehen aus all diesen Betrachtungen – und eine Vermehrung des Anschauungsmaterials würde diese Meinung nur bestärken – daß die Jüngsten in ihrem Schaffen wohl die Tatsache erkannt haben: es ist ein Hervorbringen eigentlich **n e u e r** Formen nicht möglich, da die Grundlinien des musikalisch-psychischen Ablaufes unabänderlich sind. Nachdem wir die Phase der Entwicklung durchschritten haben, die in völliger Negation alles Bestehenden und in gänzlich bedingungslosem und jeglicher Anknüpfung barem Schaffen ihr Heil erblickte, die in der Einmaligkeit aller Form das formale Grundgesetz zu begreifen wähnte, nach all dem sucht man nun doch wieder Anknüpfung an das Gewesene, Fortentwicklung in der Wahrung einer gesunden Kontinuität. Die Erkenntnis, daß ein Neues der eigentlichen Grundformen kaum möglich ist, die Notwendigkeit aber, in Stetigkeit von innen heraus diese grundlegenden Abläufe einer Modifikation fähig zu machen, findet in zwei Maßnahmen durchaus gegensätzlichen Charakters Gestalt. Sie sprangen in den oben vorgenommenen Betrachtungen schon heraus und wurden auch bereits ausgesprochen:

1. In den streng gebundenen Formen erstrebt man eine freiere Anlage und intensivere Ausnutzung des musikalischen Baumaterials. Lockerung des äußerlich Formalen, aber strenge Bindung an den typischen Spannungsverlauf sind die Kennzeichen.

2. In den freieren Formen bindet man die Teile stärker denn vorher durch innerlich wesenhafte Entsprechungen, durch eine stärker betonte Konstruktivität.

Gerade diese letzte Art der Formbindung, die Gustav Mahler als Apostel des Neuen am konsequentesten in der dreitönigen Anlage seines „Liedes von der Erde" fand, greift mit ins heutige Schaffen über. Es ist von Bedeutung, daß Jarnach in der Gesamtanlage seines Werkes die Sätze untereinander und auch in sich aus einer thematischen Keimzelle heraus gestaltet, sie aber weniger aus einem äußerlich wiederkehrenden Motiv, als vielmehr die Großform aus einem einheitlich gerichteten Willen strömen läßt.

H. H. Stuckenschmidt (Bremen)

ZWÖLFTÖNE-MUSIK

Alles, was in dem Terminus „Moderne Musik" sich zusammenfassen läßt, zerfällt in zwei Rubriken: die erste, die in einem Neuaufbau der musikalisch-tonalen Grundlagen, in einer Organisationsreform des eigentlichen Materials (des Intervallischen) ihr Ziel hat, also die Basis des klassischen Aufbaus, das Thematische, beibehält. Die zweite, die vom Rhythmisch-Mechanischen, von den dynamischen Prinzipien ausgeht, auf eine Weiterführung und Differenzierung der thematischen Möglichkeiten zugunsten einer (von den Tönen und Intervallen fast unabhängigen) allgemeinen Form verzichtet. Während die erste in der Tradition der polyphonen und der variationsmäßigen Gestaltung wurzelt, begibt sich die zweite der überlieferten Entwicklungen und greift auf die Mechanismen des Tanzes, der primitiven Musik, des antiken und modernen Folklore zurück. Beide bedürfen gesonderter Betrachtung. Es sei zunächst eine Darstellung der erstgenannten Rubrik versucht.

Die Zersetzung der tonalen Grundlagen dürfte mit dem entwickelteren Wagner des Tristan begonnen haben. In der Musik gibt es keine so strenge Trennung von Form und Inhalt wie etwa in der Malerei oder Literatur. Es ist hier aber auch nicht wichtig, ob dieser Zufall des Dur- und Mollgefühls einem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis und der dadurch bedingten Sprengung der tonalen Schranken oder rein formal-spekulativen Erkenntnissen entspringt. Wir begnügen uns mit der Feststellung des Punktes, wo die Tradition des freieren Modulierens in die harmonischen Prinzipien hineinzuführen beginnt, die wir mit dem Begriffe „Atonalität" zu umreißen gewohnt sind.

Die ganze Entwicklung der Musik nach Wagner drängt mit einer in der bisherigen Musikgeschichte beispiellosen Geschwindigkeit zur Gestaltung dieser Prinzipien bis in die letzte Konsequenz. Dabei bleibt es gleichgültig, ob man diese Entwicklung an der exotisierenden, von einem gelockerten Klavierstil ausgehenden Richtung Debussys, an der strengen Polyphonie des Regerismus oder der dramatisch-symphonischen Harmonik Strauß' verfolgt. Es könnte nachgewiesen werden, daß auch die harmonisch-modulatorischen Subtilitäten Chopins in ihrer Art an der Entwicklung mitgearbeitet haben (Scrjàbin, dessen Stil beispielsweise in der neurussischen Musik mehr und mehr Schule macht).

Mit Schönberg endlich wurde die Auflösung vollkommen. Die Harmonik der drei Klavierstücke op. 11, der fünf Orchesterstücke op. 16, der kleinen Klavierstücke op. 19 und schließlich des Pierrot Lunaire entbehrt jeder mit den traditionellen Mitteln faßbaren und einer theoretischen Analyse zugänglichen Logik. Die Nabelschnur zum harmonisch-modulatorischen System ist durchschnitten. Lediglich das differenzierteste musikalische Gefühl vermag hier Zusammenhänge harmonischer Art zu erkennen. Und dieses Gefühl allein ist es auch, das bei der Notation dieser Klänge diktierte. Am deutlichsten wird das in der Partitur der fünf Orchesterstücke, die auch formal alle Tradition durchbrechen und in der thematischen Entwicklung nur Spuren eines Zusammenhangs mit überlieferten Mitteln aufweisen. Dieses Opus bedeutet, wie mir scheint, einen Wendepunkt in der neueren Musik. Denn in dem Moment, wo das letzte, äußerste Wagnis getan ist, wo alle Mittel der Harmonik, der Form, des detaillierten Aufbaus einem neuen unterbewußten Formideal geopfert werden, mußte die Reaktion, die sorgfältige Gegenkritik einsetzen, der Eifer der Verantwortung sich geltend machen.

Tatsächlich bedeutete Schönbergs Vorstoß eine entscheidende Gefahr für die Elemente der musikalischen Gestaltung. Was hier als Resultat eines vom sichersten Formgefühl geleiteten Willens und als Ruhepunkt vor dem erreichten Ziele notwendig und erlaubt war, machte Schule, suggerierte eine Schar junger Musiker und wurde natürlich mißverstanden. Die Gefahr einer völligen Anarchie war die unmittelbare Folge. Denn: was bisher selbst für die Heißblütigsten noch Geltung hatte, gewisse Formgesetze, harmonische Rücksichten, verlor sie angesichts dieses offenbar gesetzlosen und gleichwohl absolut vollendeten Stils. Die verstiegensten Harmonisierungen, die wildesten Fortschreitungen wurden Gemeingut und durch den hemmungslosen Gebrauch dieser Mittel wurde allmählich die musikalische Anarchie eine unausgesprochene aber allenthalben bekannte Tatsache. Die besten unter den Jungen gerieten in eine Sackgasse und die Form schien ein unüberwindliches Hindernis.

Dabei hatte Schönberg selbst als erster das Zeichen zu neuen formalen Gesetzen gegeben. Der Pierrot Lunaire enthält keinen Satz, in dem nicht aus traditionellen formalen Kernen eine neue Form entwickelt wäre. Die Polyphonie war völlig auf die sicheren Grundlagen der klassischen Kontrapunkte und der fugalen Künste aufgebaut. Damit waren wenigstens die Elemente der Gesamtgestaltung zunächst gesichert.

Die Begabteren unter den jungen Komponisten gingen den gleichen Weg. Einer der Wesentlichsten unter den Vertretern der „Atonalität", die nicht aus Schönbergs

persönlicher Schule hervorgegangen waren, Ernst Krenek, wandte den neuen Stil nur auf die harmonisch-melodischen Elemente seiner Musik an, während die Formen nie über die der Sonate, des Liedes, der Variation hinausgingen.

Die unmittelbaren Nachfolger und Schüler Schönbergs, Alban Berg und Anton Webern, waren durch seine strenge Erziehung gegangen und besaßen schon dadurch das Gleichgewicht gegen die sterile und verzweifelte Anarchie, die einen großen Teil des heutigen Schaffens bestimmt.

Immerhin war die Bewegung geboren, ihr Einfluß ungeheuer und niemand wußte eigentlich, wohin sie führen sollte. Die Musik war durch sie eines der wichtigsten Gestaltungsmittel, eben der Tonalität, beraubt worden. Man begann die latenten positiven Werte zu suchen, und fand sie zunächst in einer reicheren Möglichkeit zu polyphonen Bildungen, die natürlich ohne die Fessel der Tonart und der harmonischen Kadenz sich freier und klarer entfalten konnte. Zugleich war sie Ersatz für die fortfallenden formalen Prinzipien der Tonalität.

Der eigentliche Sinn des neuen Stils war aber damit nicht einwandfrei entdeckt worden. Dieser Sinn lag in dem Bestreben, eine Art der musikalischen Konstruktion zu finden, bei der die einzelnen Töne zu einander im idealen Gleichgewicht standen, so daß keine bestimmte tonale Tendenz mehr den Ablauf des Melodischen (der eigentlichen Substanz aller thematischen Musik) hemmte oder förderte. Das tonale System brachte a priori eine starke Betonung gewisser Töne, eine Eindeutigkeit der Beziehungen von Tönen untereinander, endlich eine begrenzte Energie des Intervallischen mit sich, die den modernen entwickelten Nerven nicht mehr entsprechen konnte. Das Mittel der enharmonischen Verwechslung besaß nicht genügende Kraft, um den Anforderungen der neuen Musik standzuhalten. Nur durch eine völlige Abstrahierung von den Verpflichtungen der Dur- und Molltonalitäten konnte die erstrebte Vieldeutigkeit der Intervalle erreicht werden.

Die Lösung dieses Problems, das absolute Gleichgewicht, wurde in dem Zwölftöne System gefunden, als dessen Entdecker und ersten theoretischen Gestalter wir Josef Matthias Hauer betrachten. Fast gleichzeitig mit Hauer nahm es Schönberg in seine Kompositionssysteme auf.[1])

---

[1]) In Wien treibt man einen Prioritätsstreit über die Frage, wer das Zwölftönegesetz entdeckt hat. So belanglos diese Frage ist, muß doch festgestellt werden, daß Hauer als Erster, wenigstens in der Öffentlichkeit, davon berichtet hat. Übrigens dürfte die Entdeckung, die ja sehr nahe lag, nicht nur in Wien gemacht worden sein, z. B. erzählt man mir, daß der amerikanische Komponist Paul Varese schon vor Jahren ähnliche Ideen geäußert hat.

Was ist nun dieses Zwölftönesystem? Hauer sagt das Wesentliche darüber („Zur Einführung in meine Zwölftönemusik"):

„Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt darin, daß ich immer und immer wieder alle zwölf Töne des in sich geschlossenen Quinten- und Quartenzirkels unserer temperierten Halbtonleiter abspiele oder absinge."

„Die Wege sind ungeheuer mannigfaltig, jedesmal anders – ein Zusammenfassen ist unmöglich."

„Ich denke und höre nicht in absoluten Tönen, sondern in Tropen (Wendungen), in „Konstellationen" der zwölf Töne, in Bewegungen der Intervalle zueinander, – eben rein melisch".

Das ist alles sehr klar. Die Zusammenstellung der zwölf Töne, horizontal oder vertikal, erlaubt dieses absolute Gleichgewicht, von dem wir vorher sprachen. Die ungeheure Mannigfaltigkeit der melodischen Möglichkeiten beweist eine mathematische Betrachtung des Falles: 12 Töne ergeben 479001600 verschiedene Stellungen dieser Töne zueinander. (Dagegen nur 80 640 in den Dur- und Molltonarten!) Es galt nun zunächst, dieses unübersehbare Material zu ordnen. Dabei stellten sich nach Hauer 44 verschiedene Tropen, Gruppierungen oder Grundstellungen der Intervalle heraus. Diese Tropen entsprechen also den Tonarten. Durch sie läßt sich jeder denkbare Melosfall einordnen. Dabei ist von den Möglichkeiten der Transposition, der Tropenteilung und der Vermischung mehrerer Tropen untereinander ganz abgesehen.

Selbstverständlich ist die Voraussetzung einer reinen Zwölftönemusik absolute Temperierung. Hauer geht so weit, von den heutigen Instrumenten nur das Klavier, Orgel, Harmonium, Celesta und die menschliche Stimme gelten zu lassen. Er bemerkt ausdrücklich, daß seine Kammer- und Orchestermusik für eine Zeit geschrieben ist, in der man nur noch temperierte Instrumente kennt.

Wesentlich für die Beurteilung der Hauerschen Diktion ist, daß er alle herkömmlichen formalen, harmonischen und kontrapunktischen Gesetze ablehnt. Er geht lediglich vom Prinzip des Melos aus, d. h. von einer sangbaren, musikalisch absolut reinen Zwölftonlinie, die er nach ihren Intervallfolgen rhythmisch anordnet, entwickelt und zu Ende führt. Für ihn ist also ausschließlich das Intervallische, die primitivste und zugleich strengste Form musikalischen Denkens, maßgebend. Es ist hier nicht der Raum noch die Gelegenheit, eine kritische Betrachtung über ihn anzustellen. Gesagt sei nur, daß er an Reinheit des Willens, an Ernst und Sauberkeit des Handwerks die meisten Zeitgenossen weit übertrifft.

Die Grundlage des Schönbergschen Zwölftönesystems sind die gleichen wie bei Hauer. Aber die Anwendung ist schon deshalb eine ganz andere, weil Schönberg die Techniken der Variation und des Kontrapunktes mit einbezieht. Während Hauer polyphone Bildungen etc. aus dem System erklärt, als ungewollt und lediglich aus der Form (gleichsam zufällig) entstanden bezeichnet, geht Schönberg, wie immer, von ihnen aus und paßt ihnen gewissermaßen das System an. Die Grundform, der Baustein um mit Hauer zu reden, ist nicht wie bei diesem die Trope, sondern meist ein bestimmtes „Thema", d. h. eine festgelegte Anordnung der zwölf Töne. Dieses Thema wird den mannigfachen schönbergischen Künsten der Umkehrung, des Krebses, der Variation, der Teilung, der Vertikalstellung, der Kontrapunktierung etc. etc. unterworfen und erlangt dadurch wieder einen ungeheuren Reichtum an Ausdeutungsmöglichkeiten. (Siehe den vorzüglichen Aufsatz „Neue Formprinzipien" von Erwin Stein in dem Sammelbuch „Von neuer Musik", Marcan-Verlag, Köln). Ein sehr interessanter Fall zeigt sich im vierten Satz der Serenade op. 24, dem Petrarca-Sonett, wo die Singstimme nur immer eine bestimmte Reihe wiederholt. Bei jeder Wiederholung aber ändern sich Rhythmus, Phrasierung, Intervall-Lage derart, daß die Grundform fast unkenntlich wird.

Die Vorteile des Systems scheinen mir einleuchtend genug. Vor allem hat es eine Sichtung und Gruppierung der neuen Tonverbindungen und Akkorde möglich gemacht. Es hat mit einem Schlage die Gefahren der Anarchie und der Formlosigkeit, den horror vacui aus der modernen Musik beseitigt. Es lehrt neue und ungeheuer fruchtbare Konstruktionsmöglichkeiten und hilft eine Anzahl formaler, harmonischer und melodischer Probleme lösen, die die musikalischen Techniken bereichern, vervollkommnen und den Bedürfnissen des heutigen Geistes gerecht machen.

Die Tendenz der modernen Tonalitätssprengung, der Akkordzersetzung, der hemmungslosen Polyphonie ist plausibel geworden.

Es ist zu hoffen und anzunehmen, daß durch das Zwölftönesystem der kommenden Musik das gegeben wird, was ihr am dringendsten nottut, an dessen Mangel die ganze zeitgenössische Produktion leidet und zum Teil scheitert: eine neue großzügige Form.

Wenn überhaupt die thematisch-intervallische Musik noch eine Zukunft hat, (die Erscheinungen Schönbergs und Hauers, unter den Jüngsten die Stefan Wolpes sprechen dafür; die der rhythmisch-mechanischen Musik dagegen) so liegt sie hier.

Die Geschichte nur kann beweisen, ob es sich bei dem System um eine letzte, endgültige und konsequente Zerstörung der überlieferten Fundamente handelt, oder um eine neue Basis zu formalen, melodischen und harmonischen Gestalten.

Hermann Erpf (Freiburg i. Br.)

GRUNDFRAGEN DER NEUEREN INSTRUMENTATION

Indem man in der Technik der heutigen Muſik neuartige Einzelzüge zu erkennen und zu beſchreiben verſucht, gelangt man häufig zu einer Überſchätzung der Unabhängigkeit des heutigen Schaffens von der vorausgegangenen Epoche. Tatsächlich iſt die Abhängigkeit heute größer, als ſie zu manchen Zeiten der Muſikgeſchichte war; ſie beſteht in doppeltem, negativem und poſitivem Sinn. Wir haben heute noch keinen „neuen Stil"; wenn auch immer wieder zu betonen iſt, daß die Merkmale des Neuen durchaus poſitive ſind, nicht nur Negationen vorausgegangener Haltungen, ſo ſind ſie doch in hohem Maße vom Vorausgegangenen abhängig. Die Tatsache, daß unſer Muſikerziehungsweſen, ſowie der Muſikbetrieb als Ganzes zum größten Teil von der Hinterlaſſenſchaft der Klaſſik und Romantik zehren, kann nicht ohne beſtimmenden Einfluß auf das heutige Schaffen ſein, wenn dasſelbe auch in einzelnen Perſönlichkeiten noch ſo unbefangen und eigenkräftig iſt. Unſere Zeit in ihrer Geſamtheit iſt nicht ſelbſtbewußt und ſchöpferiſch genug, um die umittelbare Vergangenheit zu vergeſſen, d. h. als Vergangenheit zu erkennen; ſie ſucht ſie vielmehr mit Zähigkeit als gegenwärtig, als lebendig feſtzuhalten. Deshalb iſt einerſeits der Vorwurf der umſtürzleriſchen Haltung dem zeitgenöſſiſchen Muſikſchaffen gegenüber – leider oder glücklicherweiſe – ſachlich nicht gerechtfertigt; andererſeits iſt der Anſpruch wirklich originaler, unabhängiger Haltung ſelbſt seinen extremſten Reſultaten gegenüber unhaltbar.

Es ſei verſucht, an einem ſpeziellen technichen Problem, dem der Inſtrumentation, dieſe Abhängigkeit in ihren Grundlinien aufzuzeigen.[1]) Dabei kommt es darauf an, die inneren Bedingungen zu zeigen, vor die der Komponiſt in dieſer Beziehung geſtellt iſt, die neu auftretenden Möglichkeiten der Verwendung des Inſtruments, die Bedeutung des Inſtrumentalkörpers als Farbträger, das Verhältnis der muſikaliſchen Struktur zur Farbe.

Ein eigenartiger Zug unſerer Zeit iſt das Fehlen des Bedürfniſſes nach neuen Grundfarben. Die Entwicklung der gebrauchten Inſtrumente ſteht, abgeſehen von techniſchen Verbeſſerungen, die keinen Zuwachs an Farbe bedeuten, ſtill. Der Verſuch der Einführung neuer Farben wird kaum einmal kraftvoll und bewußt gemacht, und wird er gemacht, ſo vermag er ſich nicht durchzuſetzen. Außerhalb der Kunſtmuſik

1) Der Verfaſſer beabſichtigt, die hier gegebenen Andeutungen ſpäter ausführlicher darzuſtellen.

kommt er vor und vermag ſogar Erfolge zu erringen; in die Kunſtmuſik iſt er bis heute nicht weſentlich eingedrungen. Dabei hat aber der Geſamtfarbkörper ſelbſt, das Orcheſter, ſehr weſentliche Wandlungen durchgemacht, wie im folgenden zu zeigen ſein wird.

I.

Zum Verſtändnis der inſtrumentalen Probleme der Gegenwart iſt es notwendig, bis zur Klaſſik zurückzugehen, die den noch heute benützten Inſtrumentenkörper in ſeinen Grundlagen feſtgeſtellt hat. Dabei iſt als Ausgangspunkt die Kunſtgattung zu wählen, die die Inſtrumentenverwendung in möglichſt reiner Typik zeigt, rein im Verhältnis von Farbe und muſikaliſcher Struktur, unbeeinflußt von äußeren Bedürfniſſen, die z. B. die Operninſtrumentation vielfach beſtimmen. Im Symphonieorcheſter Beethoven's ſetzt ſich das Farbbedürfnis der Klaſſik am deutlichſten auseinander mit dem Formbedürfnis; hier liegen zugleich die Keime für die ſpätere Weiterentwicklung der Inſtrumentation. Die Symphonik ſoll daher die Grundlage der Betrachtung bilden; ihre Haltung iſt für die anderen Gattungen maßgebend, wird in ihnen nur durch gewiſſe, auftretende Außeneinflüſſe, oder durch Erweiterungen oder Einſchränkungen des Geſamtklangkörpers abgewandelt.

Beethoven ſetzt ſeine Inſtrumente und Inſtrumentalgruppen zu drei unterſchiedenen Zwecken ein: 1) als Farbe, 2) als dynamiſche Mittel, 3) zur Verdeutlichung des formalen Verlaufs. Es intereſſiert hier vor allem die Verwendung der Farbe.

Die Farbtechnik der Beethovenſymphonie beruht auf dem Verhältnis von „Grundfarbe" und „Zuſatzfarbe". Die „Grundfarbe" bildet das Streichorcheſter. Alle anderen Farben beſitzen ihm gegenüber keine Selbſtändigkeit, ſondern ſind ihm untergeordnet. Die Farbſkala beſteht nicht aus einem gleichwertigen Nebeneinander verſchiedener Farbwerte, ſondern die Grundfarbe des Streichorcheſters herrſcht, kann durch Zuſätze abgetönt werden, deren Skala allmählich hinüberführt bis zu Farbgruppen ohne Streicher, die aber immer noch von der Grundfarbe aus, eben durch das Fehlen derſelben charakteriſiert, verſtanden werden. Die Einzelfarbe hat alſo keinen individuellen Wert, ſondern gewinnt ihre Qualität erſt als „Zuſatzfarbe" in ihrem Verhältnis zur Grundfarbe. Die herrſchende Stellung der Grundfarbe wird dort beſonders deutlich, wo bei Beethoven gelegentliche Durchbrechungen des Prinzips ſtattfinden, die der ſpäteren Entwicklung vorgreifen. Das Oboe-Solo im erſten Satz der Fünften Symphonie iſt das Heraustreten einer Farbe rein als Farbqualität, die nicht mehr auf die

Beziehung zur Grundfarbe angewieſen iſt. Etwas ähnliches zeigen die Vogelrufe in der Sechſten Symphonie; ſie treten ebenfalls aus der Beziehung zur Grundfarbe heraus. Aber ſie ſind nicht reine Farbqualität, ſondern enthalten zugleich eine „Bedeutung", eine aſſoziative Außenbeziehung, wie die grollenden Baßfiguren des Gewitterſatzes. Aber auch Farbgruppen treten der Grundfarbe nicht als gleichwertige, ſelbſtändige Gegenſätze gegenüber. Wo in der Beethoven'ſchen Frühinſtrumentation dem Streichkörper gelegentlich die Bläſergruppe alternierend entgegengeſtellt wird, bleibt doch immer die deutliche Überlegenheit des erſteren fühlbar; es handelt ſich hier um einen letzten Reſt der alten choriſchen Inſtrumentation, der bezeichnender Weiſe in der Beethoven'ſchen Spätinſtrumentation ſo gut wie völlig verſchwindet.

Das Neue, das die frühromantiſche Inſtrumentation hinzubringt und das bei Beethoven ſchon angedeutet iſt, iſt die Individualieſierung der Einzelfarbe. Man denke an den Anfang der h-Moll Symphonie Schuberts. Hier tritt eine Bläſermelodie der Streicher-„Begleitung" in einer Selbſtändigkeit der Farbe gegenüber, die in der Inſtrumentation Beethovens undenkbar iſt. Dabei nimmt die ſelbſtändig gewordene Einzelfarbe nicht ohne weiteres eine Außenbeziehung, eine illuſtrative Bedeutung an. Doch eignet ihr meiſt, wie im genannten Beiſpiel, etwas ſpezifiſch „Stimmungshaftes". Je mehr dieſes, im Verlauf der anſchließenden Entwicklung bis in die Gegenwart herein, ſich zu verdeutlichen, zu konkretiſieren vermag, deſto mehr neigt es zu unmittelbarer Illuſtration. Dieſer haftet das Stimmungshafte noch lange an, kann ihr aber ſchließlich genommen werden, ſo daß nur noch reine Illuſtration, formale Nachbildung des Bewegungsablaufs eines außermuſikaliſchen Vorgangs in Tonlinien und Tonfarben, übrigbleibt. Alle möglichen Zwiſchenſtufen können in der neueren Literatur nachgewieſen werden, bis zum völlig abſtrakten Ornament, wie es etwa bei den neueren Franzoſen auftritt. Die Farbe wird auf dieſem Weg völlig Selbſtzweck und kann aus ihrer Beziehung zur Geſamtſtruktur des muſikaliſchen Kunſtwerks völlig heraustreten.

Zunächſt iſt den Problemen der Inſtrumentation Beachtung zu ſchenken, die mit der Individualiſierung der Einzelfarbe in der Frühromantik auftreten, in erſter Linie der Frage der „Sonderlagen" der Inſtrumente. Sie waren in der Klaſſik entweder nicht benützt, oder „abgedeckt" worden. Die individualiſierte Einzelfarbe iſt aber nicht mehr nur „ſchön", ſondern auch „charakteriſtiſch", und damit treten die Sonderlagen in Gebrauch. Sie werden in einem dreifachen Sinn benutzt: 1) als abſolute Farbwirkung im Sinn eben der verſelbſtändigten Einzelfarbe; 2) als Kontraſteffekt in Gegenüberſtellung der

Registerabtönungen ein und derselben Farbe; 3) als illustrative Mittel, vermöge assoziativer Außenbedeutungen. Eine Reihe neuer Farben werden so für das Orchester gewonnen; in der Tenorlage steht z. B. jetzt in den Holzbläsern das hohe Fagottregister, das tiefe Klarinettenregister und tiefe Flötentöne (später noch Englischhorn und Baßklarinette), sowie alle möglichen Mischungen zur Verfügung. Letztere waren wohl schon verwendet; aber im Sinn von Abdeckungen „schlecht klingender" Lagen, während sie jetzt als selbständige Farbwerte auftreten.

Bei den Streichinstrumenten werden durch Rückwirkung von den Holzbläsern her die Sonderlagen und die Möglichkeit der Farbindividualisierung entdeckt. Beethoven benützt noch in der Neunten Symphonie kaum die hohe Lage des Cellos als ungedeckte Einzelfarbe (vergl. Satz I, Takt 330 ff.; Satz II, Takt 16 ff und korrespondierende Stellen), mindestens nicht in ihrem eigentlichen Tenor-Kantilenencharakter. Nicht daß er sie nicht gekannt hätte; er hat sie in den Cello-Klaviersonaten sehr wohl verwendet. Auch die angebliche „Schwierigkeit" ist nicht, wie in den Instrumentationslehren steht, der Grund des Vermeidens. Vielmehr wird gerade in der Neunten Symphonie das Cello sehr häufig in die Lagen der A-Saite geführt; aber immer geht entweder der Kontrabaß in der unteren Oktave mit (für den die Schwierigkeit ja noch viel größer sein müßte!), oder das Cello wird von der Bratsche oder von einem andern Instrument gedeckt, wie die Partitur fast auf jeder Seite ausweist. Der Grund des Vermeidens ist vielmehr der, daß die hohe Lage des Cellos den homogenen Klang des Streichorchesters, eben die klassische Grundfarbe, durchbricht. Bei Schubert ist diese Sonderfarbe da (H-Moll-Symphonie Satz I, 2. Thema) und späterhin verselbständigen sich noch andere Streicherfarben: die Bratsche, bisher vollkommen untergetaucht im Gesamtklang, die tiefe Violine (G- und D-Saite), die hohe Violine (3-gestrichene Oktav, bisher nur als Parallelführung in Oktav-Zusatzfärbung gebraucht), sowie die tiefen Saiten von Cello und Kontrabaß.

Das aber bedeutet zugleich einen Abbau der Grundfarbe. Sie differenziert sich innerlich, bildet ihrem Gesamtklang gegenüber eine Reihe von Sonderlagen aus, die sich wieder durchdringen und, nicht zum Zweck des Verdeckens schlecht klingender Stellen, sondern jetzt als neue selbständige Farbmischungen, überdecken können. Parallel mit dem Abbau der Grundfarbe geht der Ausbau von Gegengruppen. In der klassischen Instrumentation traten zur Grundfarbe die abfärbenden Instrumente als einzelne. Noch bei Mozart sind die Holzbläser keineswegs zu einer geschlossenen

Gruppe verbunden. Bei Beethoven sind die ersten Ansätze dazu; aber der gelegentlich für kurze Takte allein auftretende Bläserkörper bildet keinen selbständigen Farbkomplex, sondern ist als Farbe aus dem Fehlen des Streichkörpers zu verstehen. Das geht schon daraus hervor, daß in der Spätinstrumentation Beethovens nicht nur das Streichorchester fast lückenlos musiziert, sondern auch, bis auf verschwindend geringe Stellen, immer irgend welche abfärbenden Zusätze in ständigem Wechsel mitgehen. Der äußerste Gegensatz zur Grundfarbe ist in diesem Sinn ihr Fehlen, das die dann beteiligten Instrumente in einem durchaus negativem Sinn zu einer Gruppe zusammenschließt. Mit der Verselbständigung der Einzelfarbe gegenüber der Grundfarbe setzt nun gleichzeitig der Ausbau der zwei Gegengruppen der Holz- und der Blechbläser gegenüber dem Streichorchester ein. Damit beginnt aber eine Relativierung der Grundfarbe. An Stelle der einen, herrschenden Grundfarbe treten nun drei, und die ihnen angehörigen Einzelfarben können, neben ihrer isolierten Farbbedeutung, auch als Vertreter ihrer Gruppe auftreten. Damit ist das Ziel gesetzt: es ist das im Orchester Mahler's erreichte Gleichgewicht der drei Gruppen.

2.

Vor der Beschreibung dieses Endtyps des romantischen Orchesters sei die Frage nach dem Zuwachs oder Verlust an Farbigkeit des Gesamtkörpers während dieser Entwicklung aufgeworfen. Ersterer wird in den Instrumentationslehren gewöhnlich sehr hervorgehoben, während weniger davon die Rede ist, ob ihm nicht auch ein Verlust gegenübersteht. Gewinn wird auf mehreren Wegen erzielt. Beteiligt ist die beschriebene Ausnützung der Sonderlagen, die durch zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten eine Fülle neuer Farbnuancen ergeben. Dazu treten Sondereffekte, die Sordinen, die verschiedenen Arten des Tremolo, die Flatterzunge, die Flageolettöne und andere Möglichkeiten der Streichinstrumente. Alle diese Sondereffekte wollen ein Abfärben des Klangs durch Nebengeräusche und bereichern die Farbskala zusammen mit der eigentlichen Geräusch- (Schlagzeug-) Gruppe wesentlich. Weitere neue Farben ergeben sich durch Einführung neuer Instrumente in das Symphonieorchester; diese dienen entweder zugleich zur Überbrückung der Lageneinschnitte (Englischhorn, Baßklarinette), oder zur Erweiterung des Bereichs (Kontrafagott, Piccoloflöte), oder werden schließlich nur ihrer spezifischen Farbe wegen (Harfe) eingeführt. Die letzteren, die sich nur zum Teil organisch mit dem Symphonieorchester verbinden, treten mehr sporadisch auf und sind häufig besonders zu illustrativen Zwecken erwünscht.

Dieser Gewinnrechnung stehen aber erhebliche Verluste entgegen. Zunächst der Verzicht auf die verschiedenen Stimmungen der Blechbläser (bei fast ausschließlicher Beibehaltung des F-Horns und der B-Trompete, sowie der Tenor-Baß- Posaune); der Farbverlust soll nach den bedauernden Mitteilungen der Ohrenzeugen erheblich sein. Die weitsichtigen Versuche Wagners, neue Blechblasinstrumente einzuführen, haben sich im Symphonieorchester nicht durchgesetzt. Sowohl die Tuben (man ersetzt sie bei Bruckner heute durch Hörner), als die Baßtrompete sind wieder verschwunden und die tiefen Posaunen werden durch die bequemeren Baßtuben ersetzt. Aber auch weniger sichtbare, doch tief eingreifende Verlustfaktoren sind zu beachten. In der Blechbläsergruppe findet eine Annäherung der Farben von Trompete, Horn und Posaune aneinander statt, die den homogenen Zusammenklang (und dadurch eben den Zusammenschluß der Gruppe) zwar fördert, aber andererseits Farbverlust bedeutet. Durch Angleichung der Mensuren der Instrumente wird die Posaunenfarbe in die Horn- und diese in die Trompetenfarbe übergeführt.

Bei den Holzbläsern ist durch Änderung des Baues der Instrumente eine Annäherung der Farben in der Gruppe nicht zu konstatieren. Da der Klang der Holzblasinstrumente aber stark vom Ansatz, von der Eigenart des Blasens abhängt, so darf die Behauptung gewagt werden, daß auf diesem Weg eine Angleichung stattgefunden hat; daß sich also heute die Farben von Flöte, Oboe, Klarinette etwa in der zweigestrichenen Oktave weniger von einander unterscheiden, als zur Zeit Beethovens. Der innere Grund ist wieder das Bedürfnis des Zusammenschlusses zur Gruppe; homogener Gesamtklang der Gruppe (der in der Klassik gar nicht nötig war, auf den aber heute die Dirigenten bewußt hinarbeiten) wird erreicht durch Abschwächung der Farbkontraste, durch Lagendurchdringung und durch Bevorzugung der Mischfarben gegenüber den reinen Farben.

Im Streichorchester mußte dagegen der Prozeß umgekehrt verlaufen. Hier war das Ziel eine Differenzierung des Farbkörpers (man denke an den homogenen Klang des Mozartschen Streichorchesters!), wobei gleichwohl der Gesamtklang der Gruppe daneben jederzeit zur Verfügung stand.

Alle diese Tendenzen stimmen zusammen in der Richtung auf das Hauptziel, die Relativierung der drei Gruppen durch gleichmäßigen Innenausbau derselben.

Dieses Ziel wird erreicht im Symphonie-Orchester Mahlers. Mahler ist der einzige seiner Zeitgenossen, bei dem es zu einem ziemlich streng festgehaltenen

Orchestertypus kommt, trotz innerer Wandlungen der Instrumentationsweise. Dabei ist von den Liedinstrumentationen und dem diesen nahestehenden „Lied von der Erde" abgesehen, um die Beschränkung auf die Symphonik, die allein die grundsätzliche Verwendung der Farbe zeigt, durchzuführen. Der Mahlersche Orchestertypus ist vorbereitet, aber noch keineswegs völlig ausgebildet bei Bruckner.

Der Innenausbau der drei Gruppen geht darauf hinaus, jeder derselben möglichst den Gesamttonumfang, die höchste Beweglichkeit, möglichste Differenzierungsfähigkeit der Farbe, also Reichtum an Einzelfarben und Farbkombinationen, und schließlich gleiches Klangvolumen zu geben. Zur deutlichen Abgrenzung der Gruppen und zur Erzielung ihres homogenen Gesamtklangs können durchbrechende Einzelfarben nicht geduldet werden. Es handelt sich also um Ausbildung dreier relativ gleichwertiger Orchester im Gesamtorchester.

Bei den Blechbläsern wird der Umfang nach der Tiefe wohl, nach der Höhe aber nicht erreicht. Die helle, scharfe Farbe des Trompetenregisters vermag aber diesen Mangel auszugleichen. Sie tritt im Gegenteil so scharf hervor, daß zur Erzielung des Ausgleichs im Holzblasorchester die Einführung eines besonderen Instruments nötig war. In Bezug auf Beweglichkeit wird das Blechblasorchester bei Mahler bis zur Grenze dessen geführt, was die dem Ton des Blechblasinstruments innewohnende Schwere und Masse erlaubt, und rückt nahe an die letzten Möglichkeiten der Streicher und Holzbläser heran. In Bezug auf Reichtum an Einzelfarben tritt das Blechblasorchester, wie oben gezeigt, gegenüber den andern zurück, was indessen dem massiven Charakter seines Klangs entspricht.

Das Holzblasorchester kann sich dem Streichorchester in jeder Beziehung vergleichen; seit Einführung des Kontrafagotts und der kleinen Flöte besonders auch hinsichtlich des Umfangs. Um im Tutti die melodieführende Höhe gegenüber dem Glanz der Trompeten durchzusetzen, war, wie oben gesagt, die Einführung eines besonderen Instruments erforderlich. Mahler benützt dazu, wie andere Komponisten seiner Zeit, die Es-Klarinette. Interessant ist, wie er sie ins Symphonieorchester einführt: Im „Klagenden Lied" tritt sie zunächst im Fern-Blasorchester auf (Partitur Ziffer 47 und 66). Da sie nun einmal da ist, wird sie zum Schluß in den Hauptkörper aufgenommen, ohne, weder als Einzelfarbe, noch in ihrer erwähnten Eigenschaft als dynamisches Hilfsmittel besonders hervorzutreten. In der ersten Symphonie (Satz I, Ziffer 14) wird sie dann eingeführt zur Verstärkung der ungenügenden Kraft der Flötenlage. Im

dritten Satz wird nun die Notwendigkeit ihrer Einführung gleichsam dadurch dokumentiert, daß ihr wichtige solistische Stellen, in denen sie als individuelle Klangfarbe hervortritt, (Ziffer 4, 6, besonders 13/14) übertragen werden. Erst dadurch ist sie gleichsam legitimiert und erscheint dann im vierten Satz gleichberechtigt dem Holzblasorchester eingegliedert. Noch in der Zweiten Symphonie findet sich eine solche auffallende Verwendung der Es-Klarinette als Sonderfarbe (Satz III, 7 Takte nach Ziffer 31); von der dritten ab hat sie Daseinsberechtigung im Symphonieorchester völlig erworben.

Für das Streichorchester ist der Hauptgesichtspunkt der des Klangvolumens. Die Relativierung der Gruppen erfordert für alle drei ungefähr gleiche Klangmasse, weshalb das Streichorchester fortgesetzt vergrößert werden mußte; die Zahl vorhandener Instrumente ermöglicht dann die vielfachen Teilungen, die der Aufteilungsmöglichkeit der Einzelbläser entsprechen. (Die Vergrößerung der Gesamtmasse des Orchesters ist übrigens von der Neunten Symphonie Beethovens bis zum Mahlerschen Orchestertypus nur etwa auf das Doppelte gekommen; in dem einen Lebenswerk Beethovens, von der Ersten bis zur Neunten Symphonie, findet auch ungefähr eine Verdopplung des Orchesters statt).

Wie verwendet nun Mahler die drei Gruppen? Etwa im Sinn der alten, chorischen Gegenüberstellung? Nein. Das Bedürfnis nach neuen Farben, nach Mischfarben, nach Nuancen, nach Abwechslung, die Möglichkeiten der vielfachen Lagen, Übergänge und Kombinationen erfordern eine andere Technik. Sie wird gefunden in der Parallelführung der drei Gruppen, gleichsam in einer Kontrapunktierung der drei Farbkomplexe, deren jeder eine selbständig führende Melodie, mit oder ohne Begleitung, haben kann. Ein frühes deutliches Beispiel zeigt die Reprise des ersten Satzes der Zweiten Symphonie (Ziffer 21; die Hörner gehören bald zur klanglich ihnen nahe stehenden Holzgruppe, bald zur Blechgruppe, die durch Trompeten und Posaunen vertreten ist). Aber eine längere Parallelführung findet selten statt, sondern wird häufig durchkreuzt von Kombination und Überlagerung der Gruppen. Doch ist das System der drei Gruppen und der Gruppenvertretung durch Einzelfarben in der ganzen Instrumentation Mahlers sehr deutlich. Eine zweite Tendenz ist die der Parallelführung wieder dreier Farblinien, die aber nun nicht durch drei Gruppen, sondern durch drei Höhenlagen, Baß, Mitte und Diskant, gekennzeichnet sind (Beispiel: Dritte Symphonie, Schlußstück, Ziffer 29). Die drei Lagenstimmen können dabei alle mit Vertretern aller drei Farbgruppen, oder in irgend einer Teilkombination besetzt sein. Die beiden Arten

von Dreiteilungen durchdringen sich gegenseitig und werden außerdem durchsetzt von Effekten isolierter Farbgebung, wie sie in der gleichzeitigen, nicht-symphonischen Komposition als spezifisch „impressionistische" Kolorit-Technik eine noch mehr hervortretende Rolle spielen. Bei Mahler kommt es nicht selten, wenigstens in den Mittelsätzen, zu einer Art konzertierender Technik (Solofarbe und deutlich unterschiedene „Begleit"-farbe, während die Ecksätze mehr zur Benützung der Farbe im Sinn der Gruppentechnik neigen).

Schließlich darf bei Mahler nicht unerwähnt bleiben eine Aufgabe der Instrumentation, die auch er von allen seinen Zeitgenossen am meisten ausgebildet hat. Er verwendet nämlich Zusatzfarben in ihrer farbigen und dynamischen Wirkung in großem Umfang zur Verdeutlichung der Melodieführung im Sinne der Phrasierung; es dienen dazu Abfärbungen hervortretender Melodieteile, Akzentschärfung durch Farbtönung, Aufsetzen von Lichtern an Spitzenpunkten, Hervorheben metrisch wichtiger Einschnitte durch Farbwechsel, alles in allem ein äußerst feinfühliges Nachtasten und Modellieren der Melodiekontur auch mit dem Mittel der Farbe (Vergl. 2. Symphonie Satz I, Baßthema; dann studiere man diese Technik in wesentlich komplizierterer Form im ersten Satz der Sechften Symphonie, besonders ab Ziffer 8). Auch diese Technik geht in ihren Anfängen weit zurück; man kann sie schon bei Beethoven finden (Neunte Symphonie, Scherzo, Themeneinsätze der Streicher mit den Holzbläserzusatztönen).

Schließlich wird die Mahlersche Instrumentation in einem hohen Grad bestimmt vom Gesichtspunkt der Ökonomie der aufgewandten Mittel. Doch führt diese Frage, zu der sich gerade bei Mahler fehr viel sagen läßt, über das Thema dieser Darlegung hinaus.

3.

Bei Mahler ist die Relativierung der drei Grundfarben vollendet, das Gleichgewicht der drei Gruppen erreicht. Wie war von hier aus ein Weitergehen möglich? In seinen Spätwerken ist die Aufnahme einer vierten Gruppe angedeutet durch Einbeziehung der Mandoline ins Symphonieorchester, die mit der Harfe zusammen die gezupften Saiteninstrumente vertritt. Ein Ausbau dieser vierten Gruppe ist weder bei Mahler noch bei seinen Nachfolgern angestrebt; sie ermangelt der historischen Verankerung im Symphonieorchester und kann gegenüber den drei anderen, wenn auch an Beweglichkeit und ev. an Tonumfang, so doch nicht an Klangvolumen und innerer Farbdifferenzierung aufkommen. Auch die Einführung neuer Gruppen ist nicht erfolgt

und nicht zu erwarten (das Schlagzeug und die zu ihm überführenden Instrumente können, wie leicht zu sehen ist, keine gleichwertige, relativierbare Gruppe bilden). Mit dem vollendeten Innenausbau der Gruppen ist die geradlinige Entwicklung des Symphonieorchesters abgeschlossen.

Reger, der allerdings nicht zu einem einheitlichen Orchestertyp gelangt, bahnt Neues an. Er übernimmt die Manual- und Registerinstrumentation von der Orgel (in Frühwerken, aber z. B. auch noch in den Mozart-Variationen), was mit in der Handhabung des Kompostionstechnischen bei ihm begründet ist. Die drei Farbgruppen spielen bei ihm nicht die für die Instrumentation maßgebende Rolle; er stellt vielmehr gerne farbgleiche Gruppen von vier Stimmen zusammen (die bei Mahler in allerdings abweichendem Sinn im 2. Satz der Achten Symphonie viel benutzt werden), die er nach Art von Registern und Manualen übereinanderdeckt und durch Rückungen ähnlich den „freien Kombinationen" der Orgel von einander ablöst.

Den entscheidenden Schritt hat Schönberg getan. Die Frühwerke für großes Orchester stehen auf der Grundlage der Mahlerschen Instrumentation. Mit der Kammersymphonie op. 9 tritt etwas Neues ein, was man als „Linieninstrumentation" bezeichnen kann. Es werden mehrere farbig unterschiedene Linien nebeneinander geführt. Das hatte ja auch Mahler getan; aber bei ihm tritt die Farblinie einer Gruppe gewöhnlich mit einem begleitenden Harmoniekomplex aus derselben Gruppe auf, oder, wenn das nicht der Fall ist, so ist die Farblinie doch zugleich Vertretung der Gruppenfarbe. Das ist in der Kammersymphonie nicht der Fall. Die einzelnen Farben übrigens fast durchweg Mischfarben, vertreten nicht mehr die Gruppen, sondern stehen frei nebeneinander. Das bedeutet nach der Relativierung der Gruppen die Relativierung der Einzelfarben. Die Einzelfarbe ist aus jedem Verband herausgetreten und steht völlig isoliert als Farbqualität. Dieser Vorgang ist mit den Orchesterstücken op. 16 vollendet. Dort besteht keinerlei Gruppenbeziehung mehr. In freier Ablösung stehen die Mischfarben neben- über- und nacheinander und erreichen jenes opalisierende Farbenspiel des III. Stücks, das Schönberg als „Klangfarbenmelodie" bezeichnet hat.

Mit der Relativierung der Einzelfarbe ist der Zusammenhang des Symphonieorchesters notwendig gesprengt. Da die innere Gliederung nicht mehr besteht, ist es zu einer homogenen Masse von Mischfarben geworden, die keine typische Struktur mehr enthält, die die oder jene Bestandteile verlieren, die oder jene gewinnen kann, ohne sich in ihrem Wesen und ihrer Verwendbarkeit grundlegend zu ändern. Die

ungemischten Farben werden nun fast völlig vermieden, weil sie als Kristallisationspunkte für Gruppenbildung diesen Zustand stören könnten; die Mischfarbe herrscht und teilt die Farbfläche in feinste Abtönungen auf.

Das Orchester löst sich auf und entläßt die Einzelinstrumente, die nun in einem neuen Sinn farbige Substanz sind. Sie sind es nicht in ihrem isolierten Farbwert – sonst müßte die Folge die Herausbildung einfarbiger Gruppen, also z. B. eines Flötenensembles, sein – sie sind es vielmehr in ihrer Relation, und das Ergebnis dieser Auffassung der Einzelfarbe sind jene kleinen individuell zusammengesetzten Kammer-Ensembles von Hindemith und Krenek. Es interessieren hier nicht die Farben an sich, sondern die Kontrast-, Kombinations- und Variationsmöglichkeiten, die aus dem Zusammensein der gerade gewählten Gruppe hervorgehen. Nicht nur die Einzel- und Mischfarben sind dabei selbständige, nicht bezogene, nicht vertretende Farbindividualitäten, sondern auch die Register und Lagen des einzelnen Instruments. Es gibt nicht mehr eine „Klarinettenfarbe" die in den einzelnen Registern abgewandelt erscheint; sondern die Klarinette enthält schon eine ganze Anzahl von Farben. Die „Gebrauchsanweisung" Hindemiths für das Klavier, und die Art, wie er selber „dementsprechend handelt" kennzeichnen diese Situation. „Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug" heißt doch: Suche ihm die innewohnenden Farbmöglichkeiten abzugewinnen. Dabei gewinnt die Höhenlage eine neue Bedeutung. Dicke Akkorde in der Tiefe des Klaviers oder der Blasinstrumente (häufig bei Krenek!) waren bisher nicht möglich, weil die extremen Lagen die Struktur verwischen. Als reine Farbwerte sind sie möglich; dabei tritt die Farbe in eine Beziehung zur Struktur: sie wird unmittelbares, integrierendes Merkmal der melodischen Linie, des Akkords. Damit zusammen hängt die Relativierung der Höhenlage, die nunmehr auch durchgeführt wird. Die Mitte, der gegenüber die extremen Lagen bisher Zusatz-, bezw. Kontrastcharakter hatten, wird ihrer herrschenden Stellung beraubt; die Lagen sind relativiert. Man vergleiche hierzu den ersten Satz des Klavierkonzerts von Hindemith. Höhendifferenz ist zur Farbdifferenz geworden. Das hatte sich schon früher im Melodischen angekündigt, indem Schönberg seit seiner mittleren Zeit es liebte, die melodischen Führungen gerade bei Sekundschritten durch Oktavversetzung abzufärben, wodurch jene charakteristischen Sept- und Nonsprünge entstehen, die nicht reinen Intervallsinn (natürlich kommen auch solche vor), sondern eben den Sinn der Abfärbung durch Oktavversetzung haben (Beispiele: Georgelieder op. 15, V, VII, Singstimme; Streichquartett Fis-Moll).

Immer ist zu beachten, daß alle vorausgegangenen Haltungen, wie sich von selbst versteht, mit zur Verfügung stehen und in verschiedenster Weise mit der eben neu gewonnenen kombiniert und gemischt werden. Was hier zu zeigen war, waren die von Stufe zu Stufe auftretenden neuen Möglichkeiten und ihre innere Beziehung.

Stellt man die Frage, in welcher Richtung ein Abgehen von dem beschriebenen gegenwärtigen Stadium des Verhältnisses zur Klangfarbe zu erwarten ist, so mag darauf aus gewissen Anzeichen in der Literatur geantwortet werden, daß es vielleicht zu einem Durchbruch der Einzelfarbe in breitflächiger Behandlung (man denke an neuere Tendenzen der Malerei) kommt. Damit wäre zugleich die Möglichkeit einer Loslösung der Struktur vom Inſtrument (die heute mehr als je von einander abhängen) und damit wieder die Möglichkeit eines Neuanstoßes der Farbentwicklung unseres Gesamtinstrumentalkörpers selbst gegeben. Steht diese doch, wie betont, seit längerer Zeit in einem Maße still, das frühere Jahrhunderte nicht kannten.

Rudolf Schäfke (Berlin)

VOM LIEDSCHAFFEN DER GEGENWART

I.

Wie durch unſer geſamtes kulturelles Daſein, ſo geht durch die Muſik und damit das Lied der Riß zweier entgegengeſetzter Richtungstendenzen. Die Einen leben noch völlig in der künſtleriſchen Vergangenheit oder ſuchen in der fortgeſetzten Pflege hiſtoriſch gegebener, abgeſchloſſener Stile lebendige Kunſt zu wahren. Die Andern erblicken gerade in der völligen Loslöſung von der Tradition wenigſtens der letzten Vergangenheit die Möglichkeit neuen künſtleriſchen Aufſtiegs. Die Frage iſt alſo, was das Erbe des 19. Jahrhunderts und was modernes Kunſtwollen dem Lied bedeutet.

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts ſteht die Liedpflege wie die Muſik im Banne Wagners. Hugo Wolf und der junge Richard Strauß übertragen ſeine Prinzipien auf das Lied. Dieſe Prinzipien ſind dem Kantablen zutiefſt feindlich. Gegenüber der Stimme ein eigenmächtiges Emporwuchern der inſtrumentalen Begleitung, die den geiſtigen Gehalt des Werkes in der Hauptſache für ſich in Anſpruch nimmt. Man komponiert nicht mehr Lieder mit Klavierbegleitung, ſondern für eine Singſtimme und Klavier, richtiger geſagt: für Klavier mit begleitender Erklärung durch eine Singſtimme.

Letzte Steigerung dieſes Stils iſt das Orcheſterlied, in dem die Singſtimme nur eine Farbe unter vielen bedeutet. Das impreſſioniſtiſche Lied (Debussy) ſucht dieſe Farbigkeit auch im bloßen Klavier feſtzuhalten. Dazu kommt eine weſentlich rationaliſtiſche Auffaſſung des Vokalen. Die Singſtimme wird an die Deklamation des rezitierten Wortes, an die Sprachmelodie gefeſſelt, syllabische Diktion als Regel iſt die Folge. Ein weiterer rationaler Weſenszug iſt der Hang zur Tonmalerei, der dem Gehalt der Dichtung dadurch gerecht zu werden ſucht, daß man einzelne Partien muſikaliſch-bildhaft ausdeutet. Das ſetzt zutiefſt eine elementar-analytiſche Manier der Liedkompoſition voraus, die im Zuſammenhang mit der zergliedernden Haltung der Zeit auch in der Wiſſenſchaft (vergl. die experimentelle Elementar-Pſychologie) ſteht. Der geiſtige Charakter des Liedes endlich entwickelt ſich immer deutlicher zu einem Pathos, das uns heute oft hohl, ſchwülſtig, theatraliſch anmutet (z. B. bei Liszt).

In der romantiſchen Periode ſchwindet ſo die Kunſt des eigentlich Geſanglichen, trotz aller muſikaliſchen Potenz etwa eines Hugo Wolf. Das wachſende Gefühl für dieſen Mangel führte in der Gegenwart zur Wiederaufnahme von Tendenzen der bel-canto-, ja noch älterer Zeit. Die Stimme wird in ihre unveräußerlichen Rechte wieder eingeſetzt. Sie darf ſich wieder über Deklamation und Sprachmelodie hinaus im intuitiven Melos ausſchwingen, ſpezifiſch geſangliche Schönheiten, Koloraturen, melismatiſche Diktion wagen ſich wieder hervor. Das Vokale, das im Liede des ausgehenden 19. Jahrhunderts ohne inneren organiſchen Zusammenhang mit dem inſtrumentalen Kern des Werkes ſtand, bekommt jetzt konſtruktive Bedeutung für die Struktur der Muſik, es erhält führenden Anteil an der Motivik und Thematik des Ganzen. Dem entſpricht auf der anderen Seite eine Zurückdämmung des Inſtrumentalen: Das Orcheſterlied tritt zurück. Das neue Lied mit Kammermuſik, das an ſeiner Stelle ſteht, erſtrebt nicht mehr die Farbigkeit inſtrumentalen Glanzes, die Mehrheit der – ſoliſtiſchen – Inſtrumente dient lediglich der Verdeutlichung der linearen Schichtung. Damit hängt ein weiterer Weſenszug des modernen Liedes, wie der heutigen Muſik überhaupt, zuſammen: es bevorzugt wieder polyphone Geſtaltungen. Es wird wieder gewagt, in großen Zügen rein muſikaliſche Symmetrien herzuſtellen, ohne Rückſicht auf Einzelheiten der Dichtung. Das Liedſchaffen geht nicht mehr analytiſch vor, ſondern iſt auf intuitiv-muſikaliſche Erfaſſung der Totalität gerichtet. Das bedingt natürlich ein Zurücktreten der Detailmalerei. Iſt wegen der Reſtaurierung des Kantablen und der Stärkung der ſpezifiſch muſikaliſchen Faktoren die Lage des Liedes innerhalb der gegenwärtigen Tonkunſt beſonders günſtig, ſo iſt ſie es auch in der Hinſicht, als die heutige

Musik sich überhaupt von den riesigen Dimensionen mehrtägiger Musikdramen und abendfüllender Symphonien weg der Pflege kleiner Formen zuwendet.

2.

Gegenwärtige Liedkomposition spiegelt also die Strömungen heutigen Musikschaffens wieder. Damit bekommt das zufällige Zusammengeraten von Liedsammlungen, wie sie in der Redaktion einer Fachzeitschrift sich treffen, typische Bedeutung.

Der Hauptvertreter der konservativ-traditionellen Richtung auch im Liede ist Hans Pfitzner. Er nimmt innerhalb der Musikproduktion der Gegenwart eine ähnliche Stellung ein, wie sie ein halbes Jahrhundert früher Brahms gegenüber den fortschrittlich gesinnten Neudeutschen innehatte. Mit ihm hat er auch jene Fähigkeit gemeinsam, sich in geschichtliche Stile einzufühlen, die Nietzsche an Brahms rühmt. In seinen früheren Liedern freilich geht Pfitzner mit der Zeitströmung. Literarisch benutzt er die damals neuste Dichtung (v. Liliencron, Busse, Dehmel), und musikalisch verläuft seine Entwicklung zunächst vom Wagnerismus ausgehend parallel zu Richard Strauß. Er läßt sich dann vom Impressionismus wesentlich beeinflussen (als Beispiel op. 18, An den Mond) und besitzt in der allmählichen Evolution des Linearen, ja Atonalen selbständige Bedeutung neben Strauß (z. B. op. 21, Nr. 1). Seit op. 19 aber biegt er immer deutlicher in die Linie Schubert – Schumann – Brahms um. Das ist an strafferer Form, bewußterem Bauen und grüblerischem Charakter bemerkbar. Hand in Hand damit geht eine Bevorzugung der Vergangenheitsdichtung: vom Mittelalter (Walter von der Vogelweide), über Renaissance (Petrarca), Sturm und Drang, Klassik und vor allem Romantik – Pfitzner ist neben Schumann und Wolf der dritte bedeutende Eichendorffkomponist; man denke außer vielen Liedern an die Kantate „Von deutscher Seele" – bis zu den klassizistisch gerichteten gemäßigt realistischen Dichtern des späteren 19. Jahrhunderts und der Gegenwart (Hebbel, Keller, Lienhard). Musikalisch sind die reiferen Werke eine Synthese von Straußschem brillanten Schwung und Brahmsscher Sprödigkeit (vergl. op. 22 mit 24 od. op. 29 in sich). In der Geschichte des Liedes steht Pfitzner also in der Mitte zwischen den beiden Strömungen Wolf – Strauß und Schumann – Brahms.

Ein typisches Beispiel für diese seine Stellung ist der letzte Liederzyklus op. 33. Schon der Titel „Alte Weisen" kündet in pointiert-programmatischer Weise den Gegensatz zur Moderne. Den einfachen Gedichten Gottfried Kellers schmiegt sich eine schlichte Musik an. Volkstümlich ist der Aufbau der Lieder, die überwiegend in dreiteiliger Liedform gehalten sind, volkstümlich auch die Melodie. Überall zeigt sich

Streben nach ſchlichten melodiſchen Linien, das indeſſen nicht immer vor dem Trivialen halt macht. Gerade für das Kecke und Naive werden mehrmals abgenutzte Wendungen gebraucht, ſo gleich in den erſten beiden Stücken. Äußerſte Zurückhaltung übt Pfitzner auch in den anderen muſikaliſchen Mitteln. In dem kleinen Rokoko-Genreſtück „Röschen biß den Apfel an" beſchränkt er die Begleitung auf die wiederholte Folge zweier Akkorde in der rechten Hand allein. Modernere Harmonik ſpart er einmal ironiſch in dem auch von Brahms komponierten „Du milchjunger Knabe" für die Ratsherren und Weiſen auf. Impreſſioniſte Klänge werden (in Nr. 8) zur Charakteriſtik des zauberiſchen Mondlichtes verwendet. Dieſe Art des Gebrauchs entſpricht der Idee Straußens, in der Salome das Milieu der Dekadenz und Perverſität durch atonale Partien zu verſinnbildlichen oder erinnert an die Gewohnheit alter geiſtlicher Kompoſitionen, die Todſünden durch verbotene parallele Stimmführung zu illuſtrieren. Dieſes letzte Lied „Wie glänzt der helle Mond" iſt auch im übrigen ſtrukturell das relativ kunſtvollſte. Es iſt in freier franzöſiſcher Rondoform geſchrieben, deren Epiſode kanoniſch geführt iſt. Als organiſches Stilmerkmal aber treten Faktoren moderner Muſik, die doch in Pfitzners Paleſtrina vorhanden ſind, in dem Zyklus bis auf kleine Stellen des Liedes „Tretet ein, hoher Krieger" (Nr. 7) nirgends auf. An der muſikaliſchen Tradition des 19. Jahrhunderts wird durchgehends feſtgehalten. Neben Wolfſcher Technik motiviſcher Moſaikarbeit (Nr. 7, Mittelteil) ſtehen Brahmſche Figurationen und Klangwirkungen (Nr. 1, Mittelteil). Vor allem weiſt die Tendenz tonmaleriſcher Jlluſtration, die keine Gelegenheit bildhaft-poetiſchen Detailausdrucks vorübergehen läßt, auf den hiſtoriſchen Zuſammenhang mit dem Wagnerſchen Muſikdrama, gewiſſen Brahmsliedern, ja mit der ganzen Art vokaler Kompoſition vom 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hin.

Innerhalb des Pfitznerſchen Geſamtſchaffens kommt dem op. 33 nur eine nebenſächliche Bedeutung zu; die Lieder ſind in ſchneller Aufeinanderfolge während einer Juliwoche des Jahres 1923 geſchrieben worden. Was eine ausführlichere Beſprechung rechtfertigte, iſt einmal ihre typiſche Stellung in dem heutigen Liedſchaffen, dann aber die Tatſache, daß hier – abgeſehen von hiſtoriſchen und formalen Erwägungen – wohl ſchlichte, doch lebendige, friſche Muſik vorliegt. Hier iſt eine Summe von jener muſikaliſchen Subſtanz vorhanden, die der Äſthetiker Pfitzner „Einfall" nennt und die der Komponiſt tragiſcherweiſe in ſeinen Hauptwerken nach meinem Dafürhalten nicht ſelten vermiſſen läßt. Pfitzner iſt wie in der gegenwärtigen Muſik ſo auch im Liede eine klar umriſſene künſtleriſche Perſönlichkeit von originaler Bedeutung.

Er unterſcheidet ſich durchaus von jener Art Epigonentums, die ſich das Erbe, die muſikaliſche Sprache des 19. Jahrhunderts zu eigen gemacht hat, ohne ſelbſt etwas Eigenes, Wertvolles zu ſagen zu haben. Dahin gehören zwei Lieder des Wieners Carl Prohaska nach Gedichten von Dehmel, op. 21. Das einzige entwicklungtragende Moment an ihnen iſt die kammermuſikaliſche Begleitung. Die Muſik ſelbſt enthält, beſſer geſagt: erhält im erſtarrten Zuſtande das, was in der Tonkunſt am Ende des vorigen Jahrhunderts vorwärtsdrängendes Leben war. Ein Streben nach äußerlich Gefälligem, Effektvollem, das an gewiſſe Straußſche, bei Konzertſängern beliebte „knallige" Lieder erinnert, geht durch beide Stücke. Eine ungepflegte, ans Banale grenzende Melodik vervollſtändigt den Eindruck des Geſtrigen.

Dasſelbe gilt von Lothar Windsperger, deſſen op. 24 zwölf, op. 25 einundzwanzig Lieder enthält. Schon das bunte ſtiliſtiſche Durcheinander der Dichtungen, das einen Ludwig Tieck mit Friedrich Nietzſche vereint, zeigt die hilfloſe eklektiziſtiſche Haltung einer gealterten Stilepoche. Windsperger, der aus der Münchener Schule ſtammt, iſt in das Gefolge Straußens zu ſtellen. Es iſt viel glänzender Schwung, viel Weltſchmerz, viel pathetiſches Weſen in dieſen Liedern, aber es fehlt das Intuitive, die Erfindung. Der Stil iſt Manier geworden.

Den Übergang zu heute lebendem Kunſtwollen vermittelt Erwin Lendvai, der als op. 33 fünf Sonette der Louïze Labé in deutſcher Übertragung von Rainer Maria Rilke, für Sopran mit Kammerorcheſter komponiert, veröffentlicht. Zwar ſucht er keine neuen Bahnen, ſeine Kunſt erweiſt ſich als reife Frucht einer großen Tradition, innerhalb deren der Impreſſionismus und Reger (Art der Figuration und Akkordmaſſen) beſondere Bedeutung für ihn erlangt zu haben ſcheinen. Aber Lendvai iſt eine durchaus eigenartige Künſtlerindividualität. Alle Lieder zeugen von feinſinnigem Geſchmack. Überhaupt geht muſikaliſch viel in ihnen vor, was ſie dem oben ſkizzierten Streben jüngſter Liedproduktion naherückt. Die Polyphonie, die beſonders ſtark im erſten Sonett auftritt, gemahnt in ihrer harten linearen Folgerichtigkeit an Schönberg. Sie iſt von weſentlicher Bedeutung für den Stil dieſer Lieder. Charakteriſtiſch ſind vor allem kleine Zwiſchenſpiele, die als Engführungen oder ausgewachſene kanoniſche Bildungen geformt ſind. Die alte Tonalität iſt bei alledem ſtark, an vielen Stellen bis zur Unkenntlichkeit zerſetzt. Die Singſtimme iſt kantabel geführt.

Der Schönbergkreis ſelbſt beſitzt in Anton v. Webern einen hervorragenden Liedkomponiſten. Von ſeinen Geſangswerken (op. 3, 4, 8, 12, 13, 14, 15) intereſſieren

die fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George op. 4, die bereits 1908/09 geschrieben wurden, aber erst neuerdings erschienen sind, als Dokumente des werdenden neuen Stils. Klangkoloristische Wirkungen, mit denen Georges überfeinerte, sensible, impressionistische Wortklangkunst ausgezeichnet harmoniert, stehen hier noch im Vordergrund. Dagegen tritt die streng polyphone Anlage noch zurück, die für die Musik der Schönbergschule im besonderen Maße charakteristisch geworden ist und die auch Webern in seinen letzten Gesängen – das fünfte der geistlichen Lieder op. 15 ist als Doppelkanon in motu contrario komponiert – zeigt. Aber in den spezifischen melodischen und harmonischen Intervallbildungen und den rhythmischen Freiheiten ist der neue Stil schon völlig ausgebildet. Webern, der eine Vorliebe für äußerst zarte dynamische Schattierungen besitzt, prägt bereits in diesem Werk jene meisterhaft ausdrucksvollen Linien der Singstimme, die der inneren Bewegtheit der poetischen Phrase konform sind. Den Ansprüchen an Musikalität, vor allem absolute Treffsicherheit dürften freilich heute erst wenige Sänger gewachsen sein.

Fertig ausgebildet erscheint der Liedstil der Gegenwart in Paul Hindemiths „Marienleben" op. 27, einem Zyklus von 15 Liedern nach Gedichten Rilkes. Die Abkehr von dem Deklamatorisch-Sprachmelodischen ist hier vollzogen, eine neue Blüte des Vokalen erreicht. Die Stimme ist einbezogen in den organischen Bau des Werkes, ja mitunter der Hauptträger der konstruktiven Idee geworden; – das alles ein Fortschritt auch gegenüber Hindemiths eigenem Schaffen: die Lieder des op. 18 stehen in in der Behandlung der Singstimme der älteren Praxis noch viel näher. Auch in der Polyphonie bleiben sie hinter dem Marienleben weit zurück. Hier entfaltet sie alle ihre Künste: doppelten Kontrapunkt, Kanon, Engführung, Vergrößerung und ähnliches. In Bezug auf die Tonalität erweist sich das Schlagwort „atonal" als unzureichend. Die Lieder zeigen eine ausgesprochene melodische Tonalität. „Die Geburt Christi" ist ein besonders gutes Beispiel polytonaler Musik.

Die geschichtliche Bedeutung dieses Zyklus ruht aber vor allem in der Verwendung instrumentaler Formen für das Lied, wie sie gleichzeitig Alban Berg in seinem „Wozzeck" für die Oper durchführte. Außer der zwei- und dreiteiligen Liedform und dem Rondo (Mariä Heimsuchung) wird das Fugato (Vor der Hochzeit zu Kana I. Teil), die Sonate (Verkündigung über die Hirten), Thema mit Variationen (Vom Tode Mariä II), die Passacaglia (Darstellung Mariä im Tempel), überhaupt die Ostinato-Praxis (Rast auf der Flucht nach Ägypten, Vom Tode Mariä I), endlich der Kanon (Variation III und

IV in dem Thema mit Variationen) herangezogen. Im einzelnen analytisch auf diese interessanten Formungen einzugehen, würde zu weit führen.

Angesichts solcher reinmusikalischen Bildungen, die durch ihre klare Logik auch den der Moderne ferner Stehenden bald mit der ungewohnten Harmonik aussöhnen dürfte, wird natürlich die Beziehung des Textes zur Musik Problem. Hier ist zu sagen, daß zunächst der überwiegend epische Charakter der Dichtungen derartigen spezifisch musikalischen Ausgestaltungen bequemen Raum gibt; die beiden einzigen lyrischen Gedichte, „Vor der Passion" und Pietà" sind in dreiteiliger Liedform gehalten. Die Epik rückt das Werk in die Nähe der Passionen des 17. und 18. Jahrhunderts und der Händelschen erzählenden Oratorien. Hindemiths Musik wird aber weiter dem geschichtlich-religiösen Stoff der Poesie durch besondere melodische Faktur gerecht. Nicht nur, daß er gelegentlich ein Choralmotiv als cantus firmus benutzt („Vom Himmel hoch" in Mariä Verkündigung), der gesamte Charakter des Melos deutet einerseits auf orientalische (Verkündigung über die Hirten) andererseits deutlich auf archaische, mittelalterliche Melodiebildung hin. Die Praxis der Reperkussionstöne blickt durch (Stillung Mariä mit dem Auferstandenen), und das im Gregorianischen Gesang wie im Volkslied übliche Prinzip der rhythmischen Variation des Themas je nach der Silbenzahl wird überall angewendet (z. B. Geburt Mariä). Die Einheit des Werkes erscheint musikalisch weiter dadurch gestützt, daß bestimmte melodische Wendungen, so eine chromatisch absteigende Linie am Ende der Phrasen, häufig wiederkehren. Zwischen den Themen zweier Lieder (Argwohn Josephs und Verkündigung über die Hirten) besteht sogar eine direkte Verwandschaft. Endlich geht die thematische Erfindung selbst stets dem Gehalt der Dichtung nach, besonders charakteristisch im ersten Teil der „Flucht Josephs" – schon die Themenästhetiker vom Schlage Hanslicks oder Pfitzners müßten Hindemiths musikantisches Genie anerkennen – und die Kantabilität der Singstimme tritt nie mit dem Deklamatorischen in Widerspruch. Die Musik, so selbstherrlich und eigengesetzlich sie hier auftritt, bleibt doch in Harmonie mit der Poesie. Das beweist Hindemiths meisterliches Können.

Ein solches Werk, in dem die ganze Auffassung des Liedes im schärfsten Gegensatz zum 19. Jahrhundert steht, hat nicht nötig, das Gesetz historischer Kontinuität zu leugnen. In stilistischen Einzelheiten wirkt wie bei den übrigen Modernen so auch bei Hindemith natürlich die Vergangenheit nach. Ein Lied wie „Vor der Passion" hat den Tristan zur geschichtlichen Voraussetzung. Aber das sind Äußerlichkeiten des Details gegenüber dem innerlich völlig veränderten Habitus.

Heinrich Strobel (Erfurt)

NEUE KAMMERMUSIK VON HINDEMITH

Von allen Repräſentanten neuer Muſik widerlegt Hindemith am eindeutigſten die Fabel von der Traditionsloſigkeit des jungen Schaffens. Sein Werden verläuft abſolut geſetzmäßig. Als Lernender ſteht er ganz unter dem Einfluß ſeiner Zeit. Erſt allmählich, Schritt für Schritt, gewinnt er neues Land. Und immer fühlt er ſich da am ſtärkſten angeregt, wo er, zuweilen von Affektuöſem beinahe überwuchert, ein Muſikantiſches ſpürt. Dasſelbe Muſikantiſche, das den Grundzug ſeiner Begabung, ja das Phänomenale ſeiner Erſcheinung ausmacht. Bis dieſes Muſikantiſche, ungehemmt durch Angelerntes in voller Friſche ſich entfalten kann, dauert es eine ganze Weile. Der Weg führt von den in traditionell äußerlichem Ueberſchwang erſtickenden Celloſtücken op. 8 über das erſte Streichquartett, über die Violinſonaten op. II, über die zwiſchen Impreſſionismus, Erlebnis Wagnerſcher Ausdrucksdramatik und elementarem Kraftausbruch ſchwankende „Hoffnung, Mörder der Frauen" zu jenem zweiten Streichquartett op. 16, das ſeinerzeit von Donaueſchingen und Salzburg aus den Ruhm des jungen Komponiſten verkündete. Dieſe beiſpielloſe Apotheose des Rhythmus wirkte wie Befreiung von einem in leerer Gefühlstuerei und bloßem Farbenſpiel erſtarrten Epigonentum. Das ganze Stück iſt eine einzige eruptive Entladung rhythmiſcher Energie, eine einzige ſubjektive Temperamentsäußerung von höchſter Intenſität. Ungeiſtig, frei von außermuſikaliſchen Bindungen, ſtark von primitiver Muſik, vom Tanz beeinflußt (Stravinsky). Die Schranken des Tonalen ſind gefallen. Aber noch iſt kein neues Prinzip an ſeine Stelle getreten, nur der Rhythmus hält zunächſt alles zuſammen.

Zweimal verſucht Hindemith es noch mit dem Dramatiſchen. Beide Male geſtaltet er Muſik nach eigenen Geſetzen. „Nuſch Nuſchi" faßt den muſikantiſchen Spielbetrieb in einfachſte Formen. Unendlich intereſſanter iſt „Sancta Suſanna", wo das Muſikaliſche ſich die freie ſzeniſche Aktion unterzuordnen weiß. Der Einakter wächſt ganz aus dem Hauptmotiv der Einleitung heraus. Rhythmus wirkt auch hier als formbildendes Moment. Trotz der neuen Einſtellung, die Abſage an alles Pſychologiſche bedeutet, ſind die Brücken nach rückwärts nicht völlig abgebrochen. Die bis zum äußerſten geſteigerte Chromatik, die Sequenztechnik des Melodiſchen, die Rückung von Intervallreihen weiſen auf eine ältere Technik.

„Sancta Susanna" bedeutet einen Wendepunkt. Sie ist bis jetzt das letzte Werk Hindemiths für großes Orchester. Nun geschieht der entscheidende Schritt zur Kammermusik hin. Aber die bisher gepflogene Kompositionstechnik reicht nicht mehr aus. Ein Stück wie die genial freche Kammermusik für kleines Orchester mit ihrer stravinskysch-parodistischen Tendenz mußte ein Einmaliges bleiben. Die Nachahmung in der Klaviersuite 1922 mißlingt bereits. Der wilde musikantische Spieltrieb bedarf einer Zügelung, wenn er nicht an sich selbst zugrunde gehen soll.

Er findet sie im Linearen, in Polyphonie. Verschiedene Etappen lassen sich feststellen, bevor das horizontale Prinzip ganz durchbricht. Am merkwürdigsten ist das dritte Streichquartett op. 22. Das Einleitungsfugato in der von nun ab bevorzugten einfachen Lieddreiteiligkeit drängt zur freien Polyphonie. Immer wieder hindern harmonische Erinnerungen. Schließlich bricht (nach B der Part.) die Erregung durch, das Thema wird sequenzierend gesteigert und das ganze polyphone Wollen endet mit einer stürmischen Temperamentsentladung. Ähnlich im Rondofinale. Der dritte Satz versucht durch polytonale Kombination einer Melodie zur freien Stimmführung zu gelangen.

Eine weitere Stärkung des linearen Willens bedeuten die Solosonaten für Bratsche und Cello op. 25. Durch Bach mögen sie angeregt sein. Seinem Geist sind sie fremd. Virtuose Spielstücke könnte man sie nennen. In einigen Sätzen triumphiert noch allein das Rhythmische. Die Bratschensonate bietet genug Beispiele Die starke Wirkung beruht auch hier vor allem auf der bei aller rhythmischen Kompliziertheit des Details immer breit geschwungenen melodischen Linie; Beispiel: der erste Satz der Bratschensonate, der zugleich wieder starke Anklänge an die dissonante Vorhaltsharmonik des Tristan-Stils enthält. In schroffem Gegensatz zu diesem Temperamentssubjektivismus stehen einige ganz „sachliche" Spielstücke der Cellosonate.

Mit einem Mal offenbart das „Marienleben" (nach R. M. Rilke für Sopran und Klavier op. 27) einen neuen polyphonen Stil. Alles bisher Gebundene wird frei, aller Subjektivismus des Gefühls weicht einer Ausdrucksobjektivierung von beinahe Bachischer Klarheit. Ohne Zweifel ist diese am Erlebnis alter Musik genährt. Selbst die alten Formen werden lebendig, aber in neuem Geist. Und durch das Polyphone, durch die strenge Form und die freie asymmetrische Rhythmik wird auch der neue Gesangsstil bedingt. Er bedeutet nur eine Weiterführung dessen, was die früheren dramatischen Werke begründen: völlige Abwendung von musikalischer Ausmalung und

Stimmungsumreißung. Hier klingt nur Musik – vokale und instrumentale Stimmen sind völlig ebenbürtig und nach linearen Gesetzen geordnet. Mit einziger Ausnahme vielleicht der „Pietà", in der, am Höhepunkt des dramatischen Geschehens der Marienlegende, nach dem Tode des Herrn die Stimme sich zu höchster monodischer Ausdruckskraft steigert. (Erinnerungen an Schönberg werden wach). Das Polyphone ist in engstem Anschluß an die Dichtung mit außerordentlicher Freiheit behandelt. Freilich in einer Verbindung, die (wie gesagt) mit dem naturalistischen Stimmungslied nicht das geringste gemein hat. Wo man dort differenzierte, wird hier vereinheitlicht. Auf diese Weise war es überhaupt erst möglich, die so ungegenständliche Lyrik Rilkes rein musikalisch zu fassen. Das einzelne Lied setzt sich nicht aus einer Menge psychologisch erschauter Details zusammen, sondern bildet einen aus dem musikalischen Motiv sich entwickelnden Komplex. Wiederum auch hier keine radikale Neuerung, keine Traditionlosigkeit, vielmehr schöpferische Neubelebung einer mit dieser Intensität kaum anderswo erlebten Vergangenheit. Ein so vielgliedriges Stück wie die „Darstellung Mariä" hält der Passacagliabaß zusammen, die „Hochzeit zu Kana" ist ein Fugato, dessen thematische Durcharbeitung keinerlei Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Stimme macht. Mit welch unerhörter Freiheit das Polyphone als gestaltendes Moment in enger Verbindung mit der großen Gliederung der Dichtung behandelt wird, das zeigt sich gerade hier: dem Hauptfugato (1) folgt (S. 49) zuerst ein kleines Ostinato mit dem doppelt verlangsamten Thema in der Klavieroberstimme (Text: das Weinwunder), dann übernimmt die Singstimme allein die melodische Führung mit den Themen des Fugato, während das Klavier ein Themenbruchstück zur ostinaten Figur umbildet (2) (Text: symbolische Umdeutung der Wundertat in das Erlösungsopfer). Ein anderes Meisterstück vielgliedriger polyphoner Formgestaltung ist die „Verkündigung über die Hirten". Etwa in folgender Anlage: A (Vorspiel, homophon mit archaisierendem Motiv 3) B (polyphon, dreiteilig: a [Hauptstimme im Sopran 4, zuletzt kanonisch mit Klavier und Kadenz nach Basis e 5] b ostinato, c Nachsatz [a gesteigert und verkürzt]) C (polyphoner Satz, dreiteilig mit Führung der Singstimme und großer Steigerung, Thema im Klavier) B (wörtlich, mit erneuter Steigerung, Verbreiterung von 4) A (Höhepunkt und Abschluß mit der Verkündigung des Engels, Kadenz nach e durch Verbreiterung von 3 a). Eine weitere Steigerung des polyphonen Prinzips zeigen zwei von den drei nachkomponierten Liedern vom „Tode Mariä": Basso ostinato mit obligater Instrumentalstimme und Thema mit Variationen. Auf

eines noch möchte ich hinweiſen: auf die eigenartige Motivſymbolik (beſonders des Quartenſchritts), die das ganze Werk formal abrundet (6, 7, ſiehe auch die eingeklammerten Noten in 1 und 2).



Der polyphone Stil bildet auch die Technik der Soloſonaten um. Zwei Sonaten für Violine, op. 31, ſind viel linearer empfunden als op. 25. Knappe Formen, einfache, bisweilen volkstümliche Haltung, ſpieleriſche Ornamentik und verfeinerte Rhythmik fallen auf. Aber der Schwung von Op. 25 fehlt.

Das Lineare wirkt ſich nun auch in der Kammermuſik aus: im vierten Streichquartett op. 32 und im Streichtrio op. 34. Trotzdem: die Friſche des Muſikantiſchen, jenes wilde Draufgängertum bleibt erhalten. Ein Glanzſtück iſt die große dreiteilige Toccata des Streichtrios. Die rhythmiſchen Formen des uniſonen Themas geben die Grundlage für die ungemein abwechslungsreiche Ausführung. Einheitlich rhythmiſche Entwicklung tritt an Stelle der klaſſiſch-romantiſchen Themenzergliederung. Naturgemäß betont dieſe Toccata das Spieleriſche beſonders ſtark Selbſt die Paſſagenkadenz der Inſtrumente fehlt nicht. Der langſame Satz des Trios ſteigert die Linearität des „Marienlebens“ zur höchſten Selbſtändigkeit. Immer wieder zeigt ſich die Freude an kontrapunktiſcher Kombination, hier in Verbindung mit ruhig

ſchlichtem Ausdruck. Der formale Aufbau iſt typiſch für eine ganze Reihe Hindemithſcher Sätze: freie Lieddreiteiligkeit, ſtreng logiſche Verknüpfung des thematiſchen Materials. Das beinahe bachiſch geſchwungene Thema (8) wird imitatoriſch eingeführt, beim erſten Erklingen vom Cellokontrapunkt begleitet. Ein ausgezeichnetes Beiſpiel Hindemithſcher Melodiebildung: achttaktig, aber aſymmetriſch, in ſchöner Linie aufſteigend zum b des 6. Taktes, der rhythmiſch und melodiſch die beiden erſten aufgreift und ſo das Thema formal abſchließt. Der Mittelteil verbindet ein trioliſches Bratſchenthema mit einem daraus entwickelten duoliſchen Geigenthema. Bei beiden klingt die von früher her bekannte Chromatik herein, aber nicht mehr als Erregungsträger, ſondern als melodiſches Prinzip. [Der duoliſche Rhythmus wird einmal (Takt 22) trioliſch gedehnt]. Durch Engführung des Hauptgedankens erfährt der Wiederholungsteil eine prachtvolle Steigerung. Im dreiteiligen Aufbau entſpricht dieſem Stück auch der langſame Satz des Quartetts, der zerklüfteter und im Kombinatoriſchen noch reicher iſt. Der Mittelteil mit ſeinem hymniſch-feierlichen Thema und den charakteriſtiſchen Solokadenzen hält ſich vom Polyphonen fern. Und doch bleibt er an den Hauptſatz gebunden: denn eben jene Kadenzen bringen deſſen kontrapunktiſche Spielfiguration erſt zu ausdruckshafter Wirkung. Der Hauptſatz ſelbſt kann als eine der ſchönſten Eingebungen Hindemiths gelten: eine auffallend periodiſch rhythmiſierte breite Geigenmelodie, kontrapunktiert von 2. Violine und Bratſche durch einen $^{12}/_{8}$ Kanon in der kleinen Sekunde, dazu ein phantaſtiſcher Pizzicato-Baß. Das Lineare, das ſich in der einzelnen Melodie zuweilen völlig tonal (Oberſtimme) auswirkt, gelangt zur freien Verſelbſtändigung, doppelt reizvoll in der Gleichzeitigkeit ſymmetriſcher und aſymmetiſcher Bildungen (Baß). Und nochmal: der Ausdrucksgehalt jeder einzelnen Stimme wie des Ganzen iſt abſolut „objektiv", frei von Erregungsaufwallungen, frei von individualiſtiſcher Affektäußerung. Die Wiederholung des Hauptteils gibt ſich bewußt dreiſtimmig, indem die Mittelſtimme uniſon die erſte Geigenkantilene, die Primvioline aber den urſprünglichen Kontrapunkt übernimmt. Dabei werden Zuſammenziehungen vorgenommen, die beſonders klar zeigen, daß jene melodiſchen Linien nicht mehr Strahlung harmoniſcher Energien, ſondern ausſtrömende Bewegung ſind. So rückt der Nachſatz der Hauptmelodie einfach von der cis- nach der b-Baſis.

Die dritten Sätze in beiden Werken wiegen am leichteſten: Intermezzi in der fein ziſelierten Art des op. 31. Beide nach gleichem Schema gebaut, im Trio ein launiger pizzicato-Scherz auf Quartenſchritten, im Quartett ein famoſer Marſch mit

kontrapunktiſchem Einſchlag, bezwingend in der dynamiſchen Anlage und in der Logik des Aufbaus. Dieſes Stück beweiſt vielleicht am augenfälligſten die ſtiliſtiſche Wandlung Hindemiths vom zweiten zum vierten Streichquartett.

Ungemein intereſſant ſind die Fugen in beiden Kompoſitionen, im Trio als Schluß–, im Quartett als Einleitungsſatz. Im großen Aufbau ſtimmen ſie überein: Aufſtellung und Durchführung des erſten Themas (zwei Steigerungen), Aufſtellung und Durcharbeitung des ruhigen zweiten Themas, Durchführung beider Themen, ſowie des Kontrapunkts von II.

Selbſt die Themen zeigen Verwandſchaft, beim erſten [a, (b, c b1)] Thema im energiſchen Auftakt und in der darauf folgenden Bewegungslöſung. Ja ſogar im anapäſtiſchen Rhythmus dieſer Bewegung entſprechen ſie ſich. Op. 32 iſt im ſtrengen Sinne eine „Entſpannung" des Auftaktes (9). Die drei erſten Noten  ſind rhythmiſche Umdeutung ſeines erſten Taktes, in 5facher Steigerung (mit Wertkürzung) bis zum h geführt, dann folgt der Sextenſprung des Auftaktes, erweitert zur großen Septime, Verbindung beider Elemente, Abklingen ebenfalls in Kombination des Anapäſt mit

8.



9.



10.



dem abspringenden Intervall. Op. 34 (10) bringt diese Kombination gleich im Auftakt. Die anschließende Figur wächst aus ihm heraus, zugleich ein schönes Beispiel für die vom Taktstrich losgelöste, asymmetrische Schwerpunktsbetonung. 10 c entspricht dem 9 c von op. 32. Die wieder durch Schwerpunktverschiebung erreichte Energieballung findet Lösung erst im Schlußteil, einer erweiterten Bildung von b. Die zweiten Themen betonen das Ausdruckhafte stärker; op. 32 lehnt deutlich an Spätromantisches an während op. 34 unerhört linear empfunden ist. Hier läßt Hindemith auch die periodische Takt einteilung fallen und setzt die Striche nach melodischen Akzenten, die letzte Konsequenz des neuen Stils.

Der Vergleich beider Fugen lohnt. Er deckt die zunehmende Konzentration des Polyphonen überraschend auf. In op. 32 stehen noch eine Reihe unlinearer Füllsel, verlegener Kontrapunkte: Wendungen, die deutlich an die frühere Kompositionspraxis Hindemiths erinnern. Typisch ist die wilde, kadenzartige Temperamentsentladung zwischen dem zweiten und dritten Teil (bei 12 der Part.). Die kontrapunktische Kombination macht von allen Möglichkeiten Gebrauch: Engführungen (gern in Sekunden), Umkehrungen, Verkürzungen (op. 32 bei 8). Höchst merkwürdig ist die Einführung des 2. Themas (hier wie op. 34) zu gleicher Zeit mit einem aus dem ersten gewonnenen Begleiter, der in op. 32 als richtiges Gegenthema behandelt und auch im Schlußteil selbständig verwendet ist. Man kann von einer Tripelfuge sprechen. Alle kontrapunktischen Verschlingungen ordnen sich großen dynamischen Spannungen unter. Beide Male bildet gleichzeitiges Erklingen aller Themata in verschiedener Form den Höhepunkt der Schlußteile. Die Fuge des Trios kann als das ausgereifteste polyphone Stück gelten, das von Hindemith bis jetzt vorliegt. Hier steht keine unthematische Note, und bei aller melodischen Selbstständigkeit bilden die drei realen Stimmen eine Klangeinheit. Der Auftakt des Hauptthemas spielt die Rolle eines freien Ostinato. Hindemith hat dafür von jeher besondere Vorliebe – er begleitet dessen erstes Auftreten, ja er gibt völlig umgeformt auch den Cello-Kontrapunkt des zweiten Themas ab. Wiederum erscheint er zu Beginn des Schlußteils, wenn beide Themen im triolischen Rhythmus einsetzen (Takt 113). Die einzige Stelle der Fuge, wo die Primgeige ihr melodisches Eigenleben aufgibt und über 35 Takte einen Orgelpunkt der Sept a^1-a^2 festhält, dient der dynamischen Steigerung. Ein letzter Anlauf zur Schlußkadenz, wobei Bratsche und Cello beide Themen im Kanon der kleinen Sekunde gegeneinander setzen. Diese Schlußkadenz krönt das Ganze wieder im Geist des Linearen.

Anstelle der tonalen Kadenzbekräftigung füherer Zeiten tritt eine sechsmalige retardierende Verbreiterung des Themaauftaktes.

Bleibt noch eine Passacaglia als Schlußsatz des Streichquartetts, großartige Erweiterung jener ähnlichen Stücke im „Marienleben" (Darstellung Mariä im Tempel). Der ostinate Baß ist eine geistvolle Umbildung des Fugenthemas aus dem ersten Satz. An eine Reihe von Variationen, die Spieltrieb und linearen Willen, Virtuoses und Beherrschtes, phantasiereich verbinden, schließt sich ein Fugato über einen Bratschenorgelpunkt. Das unerhört schwungvolle Stück nützt Bewegungsverdichtungen ungemein geschickt aus. Auch hier wird dem Passacaglia-Baß ein thematischer Kontrapunkt entgegengestellt.

So scheint sich in den letzten Werken Hindemiths das polyphone Streben neuer Musik in eigenartiger Weise zu erfüllen. Ja noch mehr. So unerhört fremd und kühn auch jene melodische Gleichzeitigkeit wirkt: hier liegen bereits die Anfänge einer neuen Klärung, einer Verbindung von Tonalem und Atonalem, Überkommenem und Revolutionärem. Ob Hindemith auf diesem Weg der Klärung weiterschreiten wird, ist nicht zu sagen. Aber eins gilt bestimmt: stehen bleiben wird er nicht.

Verzeichnis

der in vorſtehenden Aufſätzen von S. Günther und von R. Schäfke beſprochenen und erwähnten Werke:

Berg, Alban.	Wozzek. Oper.	Erſchienen in der Universal-Edition, Wien
Hindemith, Paul.	Trio op. 34.	Erſchienen ſämtlich bei B. Schotts Söhne, Mainz.
„ „	Quartett op. 32.	
„ „	Nuſch-Nuſchi. Oper.	
„ „	Lieder.	
Jarnach, Philipp.	Quintett op. 10.	Erſchienen in Schlesingers Verlag, Berlin-Lichterfelde.
Lendvai, Ervin.	Lieder.	Erſchienen bei B. Schotts Söhne, Mainz.
Pfitzner, Hans.	Lieder.	„ „ Ad. Fürstner, Berlin.
Prohaska, Carl.	Lieder.	„ „ Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schönberg, Arnold.	Serenade op. 24.	Erſchienen bei Wilh. Hanſen, Kopenhagen.
Stravinsky, J.	Bläſer-Oktett.	Erſchienen im Ruſſiſchen Muſikverlag, Berlin W 9.
Webern, A. v.	Lieder.	Erſchienen in der Univerſal-Edition, Wien.
Windsperger, L.	Lieder.	Erſchienen bei B. Schotts Söhne, Mainz.
Zilcher, Hermann.	Aus dem Hohelied Salomonis.	Erſchienen b. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitſchrift erſcheint am 1. jeden Monats • Der Bezug erfolgt durch alle Poſtanſtalten, Buch- und Muſikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 • Poſtſcheck-Konto: Berlin 102166 • Die Auslieferung beſorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** • Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement bei freier Zuſtellung **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.
Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12.** Fernruf: Bismarck 1025 • Zuſendung von Manuskripten iſt nur nach Anfrage erbeten • Allen Anfragen iſt Rückporto beizufügen.

Viertes Jahr — Berlin, September 1925 — Heft 12

INHALT:

Wir beabsichtigen, eine Einbanddecke für den abgelaufenen Jahrgang herstellen zu lassen, falls eine genügende Anzahl Vorbestellungen eingehen sollte. Der Preis dürfte sich auf 2.– M. bis 2.50 M. belaufen. Bestellungen bittet man umgehend an den Verlag zu richten.

*

Das Register für den letzten Jahrgang wird dem Oktoberheft beiliegen.

*

Herman Reichenbach (Berlin)

DIE MUSIK DER JUGENDBEWEGUNG

Wir haben heute ein derart geſchloſſenes Bild von dem, was Muſik ſei und wie Muſik ſei, daß es als ein Armutszeugnis gilt, wenn man mit anderen als rein muſikaliſchen Begriffen über Muſik ſpricht. Und doch lehrt die Muſikgeſchichte, daß auch die Muſik wie alle andern Künſte, an geiſtige und geſellſchaftliche Vorausſetzungen geknüpft iſt und mit deren Abwandlungen in den verſchiedenſten Geſtalten erſcheinen kann. Aber ſo reich unſere klangliche Phantaſie iſt, ſo verläßt ſie uns hier ganz. Wir verſtehen, daß es wundervolle alte indiſche Legenden gibt, die aber nicht aufgeſchrieben werden dürfen. Wir erkennen, daß es ſchön geſchnitzte und prachtvoll gemalte Negerplaſtiken gibt, die in vollkommen verdunkelten Höhlen bewahrt ſein müſſen, die nie jemand ſieht, von denen nur ihr Daſein wichtig genommen wird. Aber wenn wir etwas als Muſik begreifen ſollen, das nicht auf dem Podium eines abendlichen Konzertſaales vor einem gebildeten Publikum ſeine höchſte Verwirklichung findet, ſo ſtehen wir immer wieder vor den größten Schwierigkeiten. Das ſchöne Wort von der „Einheit der Muſik", das ſeinen Schöpfer ehrt, müſſen wir doch aufgeben, wenn wir den Blick weiten wollen für die Aufgaben, die unſer harren. Denn daß dieſe Aufgaben über das hinausgehen, was bisher Muſik war, wird jeder zugeben, der ſpürt, wie aus dem Ablauf des Muſiklebens der Schwung der Begeiſterung, das Einſetzen der Perſon entſchwunden iſt. Von dieſer internationalen Muſikkriſe, die in der Oper einſetzt und bis in die unteren Muſikgattungen wirkt, wo ſie ſich in der vollkommenen Wehrloſigkeit gegenüber der modernen Tanzmuſik oder der Guitarreſingerei kundgibt, brauche ich hier nicht näher zu ſprechen. Beſonders die Deutſchen ſpüren, wie ihnen etwas entgleitet. Nur das eine glaube ich: daß hier mit der Einführung von Drittel- und Viertel-Tönen, mit harmoniſchen Negationen, mit inſtrumentalen Neuerungen, nichts geholfen iſt; ja auch wenn – wie in Donaueſchingen – dem Konzert von Werken junger Künſtler eine materielle Möglichkeit gegeben wird, die es ſonſt im ſozialen Zuſammenhang nicht hat, ſo füllt man doch nur neuen Wein in alte Schläuche, denn es bleibt ein Konzert, deſſen Podium nicht ganz ſo diſtanziert, deſſen Publikum etwas williger zum Beifall, aber deſſen Autoren innerlich doch unbefriedigt bleiben, weil ihre eigentlichen neueſten Werke für dieſen Rahmen ungeeignet und deshalb nicht aufgeführt werden. Was hier nottut, iſt eine neue Einſtellung zur

Musik überhaupt, eine neue Stellung der Musik im Leben, von wo aus sich dann Form und Stil mit Notwendigkeit entwickeln. Denn eine Stellung im Leben als ein lebensnotwendiges Glied hat die Musik heute doch nicht mehr; und wenn heute ein Opernhaus seine Pforten schließt, oder eine Konzertgesellschaft den Betrieb einstellen muß, so wird der Allgemeinheit keine Wunde geschlagen, daß sie sich zur Wehr setzte. Wenn nicht die Zeitungen davon berichteten, so würde man es garnicht merken. Und wie unsere Musiktradition aus den Sphären der Geselligkeitsmusik verdrängt wurde, das erwähnte ich schon.

All diesen Erscheinungen steht aber gegenüber, daß in allen Gruppen der Jugendbewegung die Musik von Anfang an eine grundlegende Bedeutung hatte. Und indem diese aufwachsende Generation an die Aufgaben des Mannes herankommt, wird es sich zeigen, ob es ihr gelingt, die Träume der Jugend im Werk des Mannes zu erhalten. Diese Musik ist nun unter so ganz anderen Voraussetzungen entstanden und gestaltet, daß hier die Möglichkeit einer wirklich grundlegenden Erneuerung unseres Musiklebens bestände. Bevor ich aber diese Voraussetzungen beschreibe, muß ich versuchen, dem gegenüber die Grundlagen der bisherigen Musikpflege darzustellen:

Die Revolution des Tiers-Etat (die schon weit vor 1789 begann) setzte jeden Bürger in die Rechte eines freien ganzen Lebens und Erlebens ein. Gegenüber der steifen Feierlichkeit der höfischen Musik und der unnahbaren Symbolik der religiösen Musik hatte jeder einzelne jetzt das Recht, seinen Gefühlsüberschwang in den Tönen zu suchen und zu fordern. Aber während sowohl die Kirche als auch der Adel als Institution etwas Fertiges, Ausgeglichenes darstellten, war der einzelne Bürger immer unbefriedigt, er war schließlich nur in seiner Gefühlswelt, in seiner Sehnsucht das, was er erkämpft hatte, ein freier Mensch. Am Tage mußte er sich mit den Unzulänglichkeiten des Alltags abplacken und am Abend konnte er so tun, als wäre er ein Herr; schließlich blieb er doch bis zum heutigen Tage das, was die Engländer einen Weekends-Aristokraten nennen. Hier erhielt die Kunst eine neue Aufgabe, die Goethe – in Dichtung und Wahrheit – einmal damit bezeichnet, daß die Kunst die Illusion eines schöneren Daseins zu geben hätte. Damit tritt sie in diese Lücke und wird uns Surrogat nichtgelebter Sensationen, ein Surrogat freilich, das in der Hand eines Gewaltigen (man denke an Beethoven) ideell über eine bloße Wirklichkeit hinauswächst. Wir besitzen im Kunstwerk einen Widerschein des Chaos und des Kosmos in unserer kleinen Bürgerstube. Es ist immer ein so fremder Ton in dieser Musik,

ein Orgelton von Sehnsucht und Ewigkeit. Neben diesem Fremden aber auch wieder ein Ausdruck des allereigensten Fühlens und Trachtens dessen, was wir im handelnden Leben nicht haben ausdrücken können. So wird das Musikstück eine persönliche Beichte sowohl für den Komponisten wie für den Spielenden und für den Hörenden. Es ist heute billig, über die Gefahren solcher „Bekenntnisse einer schönen Seele" zu spötteln. Ich habe mich im Gegenteil bemüht, sie sachlich zu schildern, und man wird immer die tiefe Idee achten, die in der Romantik liegt.

Wenn ich jetzt dieser gewaltigen Epoche gegenüber von den kulturellen Grundlagen der Jugendbewegung spreche, so bitte ich, mich nicht mißzuverstehen. Ich denke dabei nicht an die paar Vereine und Ortsgruppen, und wenn sie noch so viele Mitglieder haben, sondern das ist durchaus Sache der ganzen Generation. Besonders im Negativen ist die Übereinstimmung allgemein. Da ist heute kaum ein Kind, das stillschweigend, wie selbstverständlich, die Wege beschreitet, die seine Eltern ihm ebnen. Beruflich, gesellschaftlich und geistig trennt sich das Kind vollkommen ab und geht seine eigenen Wege. Es ist im Grunde dasselbe, ob der Schneidersohn seinem Vater davonläuft und Banklehrling wird, oder ob der Sohn des Großindustriellen Nationalökonomie studiert und Funktionär der Arbeiterpartei wird; ob der Neffe die Geburtstagsgesellschaft seiner Tante ignoriert und zum Radrennen geht oder ob der Akademiker aus der Studentenverbindung austritt und abstinent wird; ob das Mädchen, anstatt die Wäsche zu waschen, ins Kino geht oder ob die höhere Tochter Dostojewsky liest anstatt zu sticken; das war gewiß nicht immer so. Im Gegenteil: das wäre früher unmöglich gewesen. Heute ist hier ein Bruch zwischen zwei Generationen. Die jüngere Generation steht allgemein ohne Tradition da.

Ist die Übereinstimmung in dieser Ablehnung allgemein, so ist die Aufgabe der positiven Ergänzung des Schaffens einer neuen Tradition noch ganz im Werden Und wenn ich hier allerdings auf die Erscheinungen aus den Kreisen der Jugendbewegung verweise, so tue ich das in dem festen Bewußtsein, daß hier Ernst und Bereitwilligkeit beisammen sind, aus denen allein – wenn irgendwo – der Same entstehen kann. Aber es zeigen sich in dem Wirken junger Kräfte auf allen Gebieten der Kunst und der Wissenschaft, auch in der Musik, sowohl in der Komposition als auch in der Auffassung des Musizierens, soviel Parallelen, daß man auch hier von einer Generationsfrage sprechen kann. Ob der Same aufgehen wird, oder ob die Zeit unserer Kultur, unserer Musik endgültig abgelaufen ist, haben wir nicht zu ent-

ſcheiden. Es ſteht eine Aufgabe vor uns, die wir erfüllen müſſen, und wir haben ſo wenig Macht, ſie beiſeite zu rücken, wie wir ſie auch nicht hingeſtellt haben.

Zwei Momente ſind es, die die geiſtige Einſtellung der Jugendbewegung beſtimmen: die Idee der Gemeinſchaft und die Idee der inneren Wahrhaftigkeit. Welche Geſtalt nimmt dies in der Muſik an? Innere Wahrhaftigkeit: d. h. doch ſein Leben ſo leben, daß das äußere Leben mit dem inneren übereinſtimmt. Es iſt doch heute ſo: jeder Menſch ſteht eingeklammert in den Feſſeln des Berufes und der Konvention. Von einem gewiſſen Alter ab iſt ſeine Lebensäußerung nur von Zweckmäßigkeit beſtimmt. Jede emotionale Extravaganz iſt durchaus albern. Es iſt unwürdig, zu weinen und zu lachen. Etwaige Regungen zur Abenteuerlichkeit hat man früher „in der Pubertätszeit" gehabt. Aber die Natur rächt ſich, und hinter der Maske eines gleichgültigen Geſichtsausdrucks ballt ſich ein ungelebtes Leben zu brünſtigen Komplexen. Man ſieht, wie dies notwendig aus dem romantiſchen Menſchen entſtehen mußte. Ich brauchte oben das Wort von der Kunſt als einem Surrogat ungelebter Senſationen. Hier ſetzt das an. Und ſo wie die zahlloſen Reiſeſchilderungen ein Erſatz für das Einerlei der Umwelt ſind, die Liebesromane ein Erſatz für das Niegeliebt-haben, ſo iſt vor allem die Muſik ein Ausfluß dieſer pſychiſchen Unbefriedigtheit. Nun man aber dieſe Blaſiertheit abſtreift und das Erleben des Lebens mutig geſtaltet, nun man wieder wagt, Glaube, Sehnſucht und Liebe zu bekennen, im Alltag voll und ganz ſchöpferiſch auswirken zu laſſen, nun gewinnt die Kunſt eine ganz andere Aufgabe. Es ſind keine pſychiſchen Reſtbeſtände da, die nach außen drängen, denn das Innenleben ſteht mit dem Außenleben im Gleichgewicht. Nun ſteht die Muſik auf einmal ſtofflich da, ſubſtanziell einem gegenüber, als ein Organismus außer uns, der aber ein Symbol des Göttlichen iſt in demſelben Maß, wie ein Tier, eine Landſchaft oder eine menſchliche Geſellſchaft. Und um dieſes Symbolgehaltes willen ſind wir ihr verbunden. Nicht als Gefühlsbewegtheit, nicht als Schönheit, nicht als Ausdruck unſerer Perſönlichkeit, ſondern als ein notwendiger, ſelbſtverſtändlicher Akt des Lebens. Und das iſt etwas, was in der modernen Kompoſition, mehr noch in der reſervierten Haltung der jungen Inſtrumentaliſten gegenüber ihrem Inſtrument eine Parallele findet. Es kann in dieſer Diſtanz eine Kunſtfeindlichkeit liegen, aber es kommt nun ein neues Moment hinzu. Denn in demſelben Maße, wie hier die Muſik uns unſerem Subjekt entrückt, wie wir Muſik nicht mehr um ihrer ſelbſt willen, im Sinne eines „l'art pour l'art" treiben, in demſelben Maße erhält ſie objektiv, als Sache,

Bedeutung, wird wesentlich, lebensnotwendig, brauchen wir sie. Das Wort Gebrauchsmusik hat einen schlechten Klang. Es hat das zwar immer gegeben, die Tanz- und Marschmusik, das Singen der Wäscherinnen und das Pfeifen der Anstreicher, das im Takt die Arbeit begleitet, das Wiegenlied für das Einschläfern des Kindes, der vielfältige Musikbedarf der religiösen Zeremonien. Bei all diesen Formen handelt es sich nicht darum, ein vollendetes Kunstwerk hinzustellen, schön zu sein, Gefühle oder Ideen zu manifestieren, die Schöpfung eines Genies zu spiegeln, sondern sie haben lediglich den einen Sinn, ihren Zweck zu erfüllen. (Auch die Kirchenmusik! Man denke nur z. B. an das Spiel der Orgel, während die Gemeinde die Kirche verläßt). All diese Arten von Gebrauchsmusik waren bisher gering geachtet. Und das durchaus mit Recht, denn in einer Zeit, wo diese alltäglichen Übungen ihren tiefen Ernst verloren hatten, wo der Alltag eine unangenehme Unterbrechung der Sonntage, die Arbeit eine unliebsame Unterbrechung der Feierabende, der Marsch eine unbequeme Fortbewegung, der Tanz eine sexuelle Unterhaltung und die kirchlichen Gebräuche Gewohnheiten geworden waren, mußte mit Notwendigkeit auch die zugehörige Musik diesen Zustand gleichermaßen darstellen. Von einer neuen Lebensauffassung aber – wie ich sie hier beschrieb – würden alle diese Arten von Gebrauchsmusik mit einem anderen Geist erfüllt sein, denn dann ist der Tanz der Lebenswillen unseres heiligen Körpers, der Marsch seine ursprüngliche natürliche Fortbewegung, die Handarbeit das schöpferische Werk des Mannes und die kirchlichen Gebräuche seine Verantwortung. Ich denke aber darüber hinaus an eine andere unmittelbarere Art des Musikgebrauchs: an den Bedarf an Musik aus Lebensnotwendigkeit überhaupt, an das ursprüngliche Bedürfnis zur tönenden Welt. Ist so Musik ein natürlicher, selbstverständlicher Lebensakt – wie ich es nannte – wie das Lachen, das Springen und Tanzen, das Erleben der Natur, so entsteht hier ein alltäglicher Gebrauch an Musik, der erfüllt sein will. Und hier liegt der Schwerpunkt des Ganzen. Denn das gibt heute schon jeder zu, daß es bei aller Hochzüchtung von Musikgattungen und -gestaltungen ganz still geworden ist um uns und in uns. Singen kann nur, wer es jahrelang studiert hat, und zu musizieren, im Familien- oder Freundeskreise, sobald man es nicht konzertmäßig beherrscht, gilt als albern.

Und in noch einer letzten Art greift die Idee der Wahrhaftigkeit in die Musik ein. Das ist in einer Redlichkeit gegenüber dem klanglichen Stoff, dem Ton, der Stimme. Immer stärker wurde der Klang mit Tönen und Tonfloskeln angefüllt, die als solche nichts bedeuten, die nur in ihrer Masse eine klangliche Färbung erzeugen,

unter Umständen auch das nicht einmal, sondern nur dem Machtwillen und dem Ausdehnungsdrang der symphonischen Partitur, der Kompliziertheit um ihrer selbst willen dienen. Hier erfordert es Redlichkeit, Einfachheit und Gradheit. Das ist die Stelle, an der das Volkslied in der Jugendbewegung seinen Platz gefunden hat. Auch in dieser Frage zeigt sich in den Bestrebungen der modernen Komposition zur Einfachheit eine Parallele, die sich aber nicht konsequent auswirken kann, solange die Werke für Konzert bestimmt sind, denn Virtuosität liegt nun einmal im Gesichtsfeld des Konzertes. Sehr schwer aber ist auch die Aufgabe, in einem lapidaren Stil den Reichtum zu gestalten, den wir brauchen. Die Frage des Stils findet aber noch eine eigene Beleuchtung im Zusammenhang mit der anderen Grundidee der Jugendbewegung, der Idee der G e m e i n s c h a f t.

Betraf das Vorige die Verantwortung des Einzelnen sich selbst gegenüber, so betrifft dies die Verantwortung des Einzelnen gegenüber seinen Mitmenschen; und auch hier ist die Verantwortung so schwer genommen wie möglich. Ich sprach oben von der Bereitwilligkeit, Symbole anzuerkennen, Ich glaube, auch dies ist heute eine allgemeine Erscheinung, wenn auch die Voreiligkeit, mit der sie in feste Dogmen gefaßt werden, sich rächen kann. Aber ich glaube, daß es einen guten dauerhaften Grund geben wird, wenn jetzt in dem Erlebnis der Gemeinschaft der Kern einer Rückverbindung gelegt wird, ja, vielleicht ist dieses Erlebnis schon mehr als das. So wird die Verantwortung zur Gemeinschaft nicht aufgefaßt als ein Befehl zur Unterordnung, sondern als das Bewußtsein, Glied eines Ganzen zu sein, das einem Aufgaben stellt, aber auch für die Aufgabe stärkt und in dessen Namen man das Werk seines Lebens vollführt. Und wenn im Zusammenhange des Vorigen die Musikübung nicht mehr als Akt des Einzelnen, sondern als alltäglicher Brauch einer Gemeinschaft gepflegt wird, so findet die Idee der Gemeinschaft in diesem Zusammenspielen und Zusammensingen eines Kreises eine ihrer vollkommensten Manifestationen. Die Idee der Einfügung des Einzelnen in die Gesamtheit und des Wachstums der organischen Gesamtheit aus dem organischen Wachsen der einzelnen Teile erhält in solchem polyphonen Singen und Spielen eine ideale Verwirklichung und gleichzeitig eine erzieherische Kraft.

Diese gemeinschaftsbildende Kraft der Musik ist stets so stark empfunden worden, daß es schon einer solchen Hochzüchtung des Konzertwesens mit seiner trennenden Eitelkeit, Rivalität, Kritik und Spezialistenisoliertheit bedurfte, um sie vergessen zu lassen. So steht die Laienmusikübung im Sinne einer Hausmusik oder einer Zeremonie sowohl als Folge der Gemeinschaftsidee wie als deren stärkste Stütze und Bindung in diesem Rahmen.

Derjenige, der zufällig mit den Kreisen, die ich hier beschrieb, nicht zusammengekommen ist, möchte das, was ich sagte, für bloße Theorieen halten. Ich muß dem gegenüber berichten, daß schon in ganz Deutschland verbreitet solche Musikgemeinschaften (Musikantengilden) bestehen, in denen in dem von mir skizzierten Sinne musiziert wird. Die Musik, die dort gepflegt wird, ist diejenige, die in ihren Voraussetzungen dem entspricht, was ich hier als Forderung aufstellte, also vor allem die polyphone Musik bis zu dem Werk Johann Sebastian Bachs. Daneben in Ansätzen neue eigene Werke. Eine eigene Verlagsedition (Georg Kallmeyer vorm. Julius Zwißler, Wolfenbüttel) stattet die Gilden in größtem Umfange mit dem geforderten Notenmaterial aus. Die kostbarsten verschollenen Werke sind in größter Auflage neu verbreitet worden. An größeren Orten entstehen Musikschulen, in denen im Sinne der gemeinsamen Musikauffassung der Grund zur Musikpflege gelegt wird, da es sich gezeigt hat, daß diese Musikübung mit ihren Voraussetzungen nicht auf die bisherigen Konservatorien aufbauen kann. Das sind Tatsachen, die auch derjenige anerkennen muß, welcher der Theorie skeptisch gegenübersteht. Es läßt sich nicht mehr leugnen, daß eine Generation herangewachsen ist, die in kein Konzert geht und gehen wird, die kein Konservatorium absolviert hat und absolvieren kann. Die aber eine Bach'sche Chorfuge vom Blatt singt, ihre Schein'sche Suite im Kopf trägt und ihr Leben in Musik wie die Musik im Leben verankert hat.

Ludwig Weber (Nürnberg)

NEUE GEMEINSCHAFTSMUSIK

Wiedergeburt der Kunſtmuſik aus dem Geiſte des Volksliedes

Wir alle ſpüren, wie ſich ein neues Weltgefühl vorbereitet. Den Ichbedachten trennen die ſelbſtſüchtig mißbrauchten Dinge von der Welt. Zivilation iſoliert. Die reſpektierten Dinge ziehen den Menſchen ins All. Kultur verbindet. Unſere Zeit ſucht neue Gemeinſchaft. In dieſer üben wir Selbſtzucht an uns und tun Dienſt am andern. Wir fügen uns als Eigenperſönlichkeiten organiſch in das Ganze; als Glieder im Miteinander des Raumes, im Nacheinander der Zeit bekommen wir unſeren Sinn und unſer Daſein. (Verheißung: Aufgaben können zur Löſung wieder ganze Geſchlechter aufrufen!)

Das neue Weltgefühl bricht aus unſerer Kunſt. Die Muſik, aus welcher uns die Welt entgegentönt, in welcher ſich die Welt durch uns offenbart, verlangt Dienſt; iſt nicht mehr Unterhaltung, Genuß, nicht mehr anmaßende Beichte. An ihr haben wiederum alle teil; einem beſonderen Kreis bietet ſich dann nicht eine beſtimmte Aufmachung, eine gnädige Kundgabe geruht nicht mehr untertänige Entgegennahme. Gemeinſchaftsmuſik wird.

Am unmittelbarſten drückt ſich die Seele in der Stimme aus. Erlebt wird vor allem die Melodie, die Stimme mißt–: Vokalität. Neue Einfachheit gibt wieder eindringliche Gebilde der Seele; in ſtrenger Zucht entfalten und verknüpfen ſich wieder die Linien: keine aufgezwungene Bindung hemmt ihre Führung (kein Klangmoſaik, kein Harmoniegeſchiebe, kein verſchwommener Zauber iſt vor- und überbedachtes Ereignis); aber auch keine falſche Freiheit verachtet die Geſetze des Zuſammenwirkens. Modulationen zerſetzen nicht mehr von innen heraus, aber nicht nur im ſchlichten Dur und Moll vermag ſich jetzt der tonale Wille ebenſo klar und eigentümlich zu äußern.*) Bringen ſich nicht mehr bereits herausgebildete Formeln durch gedankenlos ſtarre Anwendung in Verruf – ihren Sinn und ihre Bedingtheit zeigen wieder die übernommenen Vorſtellungen von Grundbaß, Kadenz, Tonalität, von Konſonanz, Rhythmus, Form**) –, ſo gilt aber auch nicht bloß das Experiment: die Geſetze walten wie immer

*) Wer atonal = zuſammenklanglich desorganiſiert ſetzt, darf als tonal nicht bloß die unſerem Dur und Moll heute irgendwie zuzuſprechenden Fügungen bezeichnen; ſonſt unterlaufen für die neuen Gebilde falſche und ſchiefe Zuweiſungen in einen Bereich und treffen unhaltbare Werturteile.

**) Der Fachmann mit „den" muſikaliſchen Ohren, „dem" unverbildeten Geſchmack, der doch „weiß", wie man es zu machen „hat", wird vielleicht Rückſichtsloſigkeit oder Mangelhaftigkeit rügen müſſen!

und verlangen Erfüllung, schaffen so neue und zwingende Bindungen der Töne in Linie, Klang und Rhythmus von innen heraus in innerlich entwickelten Formen. (Praktische Regeln, die für einen engeren Anwendungskreis weiter gefaßt werden konnten, müssen für eine größere Mannigfaltigkeit von Zusammenhängen lediglich schärfer umrissen werden.)

In dem Bestreben nach neuen gesetzlichen Bindungen zeigt sich die Abkehr vom Subjektivismus. Die unendliche Melodie der Romantik verläßt kaum die Bezirke des Persönlichen. Bloßer Ausdruck ist uns haltlos, wie bloßer Bau starr. Der moderne Künstler bestehe neben dem Maschinenbauer und dem Architekten! Der Wille zur Sachlichkeit erstarkt: wir achten die sich in der Gestaltung durch uns erwirkenden rein musikalischen Kräfte; unsere Wesenheit entfaltet sich aus dem Wesen des Gegenstandes heraus, wir kommen den ewigen Gesetzen nach in den Offenbarungen unseres Lebens.

Die Ausdruckskünste wirken zusammen im Theater: was das Ohr aufnimmt, das sieht das Auge, das entfaltet in Bewegung der Körper. Der Geist der Zeit lebt bedeutsam auf den Brettern. Das 18. Jahrhundert überließ das Theater ganz dem Fürstenhof: den höfischen Leuten gab es Unterhaltung und Anregung, seine Art war der feierlich-förmlichen des Hofes gemäß. Das bürgerliche Theater des 19. Jahrhunderts gehörte der Einzelpersönlichkeit. Neue Probleme bedrängen jetzt den Menschen. Mit der Menschheit, mit dem All, mit seinem Gott setzt sich der einzelne wieder auseinander. Opfer fallen bereits einer neuen Zeit – Anmaßungen sind nicht mehr im Recht aber noch in der Macht! –, in der die Maschine des Menschen Freund, der Nächste Weggefährte und Mitkind eines Vaters ist. Lebt der Mensch wieder sein Organsein für die Welt, so will wieder das Körperliche Gott offenbaren, Gott sich im Körper zu erkennen geben. Das Theater feiert dann nicht die Auflehnung und den Triumph des Fleisches: es läßt Gott wieder unter uns wandeln und läßt einer Gemeinde Klage und Freude zum Himmel schallen. Erhebung und Erschütterung bringt es uns allen. Es bildet Gemeinschaft und dient der Gemeinschaft: es schafft so Kultur.

Wie der neue Mensch so steht auch nicht dessen Kunst plötzlich fertig da. Allmählich wird sie sich mehr und mehr zum gemäßen Ausdruck der werdenden Zeit entwickeln. Wie kann die künstlerische Arbeit aber jetzt schon besonders in lebendige Verbindung mit dem Volke kommen, damit dieses Werden sich fördere?

Die Kunst unserer Tage ist noch zu sehr die Kunst der Menschen von gestern. Die wachsende Ehrfurcht vor dem Wesen der Dinge spricht noch wenig aus ihr, ihrer benützt sich noch zu sehr der nur auf sich eingestellte Mensch mit seinem

persönlichen Geschmack, seiner zufälligen Laune. Sie dient vielfach einseitig nur einem herausgehobenen Gesellschaftskreis, wendet sich noch oft genug an Kenner oder solche, die sich so geben, in ihr spitzen sich einseitige Gestaltungs- und Betrachtungsweisen theoretisch und polemisch noch weiterhin zu, in ihr übersteigern sich noch weiterhin die künstlerischen Sondermittel und -verfahren zu pikanten Kombinationen und besonderen Sensationen, in ihr maßt sich der Verstand noch eine bedenkliche Rolle an.

Dem gegenüber wendet sich die Jugendbewegung einer vorklassischen, unserem heutigen Fühlen besonders nahen Gemeinschaftsmusik zu, sucht in dieser unser Volk zu vereinen im Dienst am Ewigen. Die Jugend will dabei nicht in einer entlegenen Welt, der Gegenwart abgewandt, selbstzufrieden leben, historisch-literarische Genießerei betreiben und sich im Epigonentum recht gütlich tun. Im Hinweis auf jene Musik nimmt sie Stellung und gewinnt Einfluß auf die Musikerformung. Jene ist ihr kein erreichtes Ziel für uns, sondern Fingerzeig auf eine von uns zu lösende Aufgabe. Aus solchem Willen greift sie zurück in die Vergangenheit.

So hält die Jugendbewegung der heutigen gottverlassenen Bühne, für die das Wort vom „Lustpfuhl" oft nicht so unberechtigt ist, das Theater echter Gemeinschaft entgegen, wie es die Antike und die religiöse Christengemeinschaft des Mittelalters kannte. So macht sie insbesondere Mysterienspiele für unsere Tage lebendig, dabei nicht nur Orientierung und Hinweis sondern bestimmte Leistung gebend, wenn es gelingt durch Auswahl und Gestaltung einer romantischen Einfühlung entbehren zu können. Die das Gemeinschaftsspiel aufbauenden Kräfte schließen sich dabei neu zusammen: romantische Vermischung der Künste, Versklavung einer Kunst durch die andere begehrt die Jugend nicht. Die Musik illustriert nicht mehr einen außer uns liegenden Vorgang, der Tanz bezieht sich eigengesetzlich ein; Wort, Ton, Tanz, Gestalt empfangen ihre speziellen Weisungen aus der gemeinsamen Idee.

Besondere Kräfte gehen der Jugend vom deutschen Volkslied der besten Zeit aus. Schon einmal, im 15. Jahrhundert, faßten Kunstwerke mit der allvertrauten Weise das Volk zusammen. Der einfache Mann fand Zugang durch das bekannte Lied, den Intellektuellen fesselte das Kunstwerk in seiner Ganzheit. Mit dem Hindeuten auf die Kunst der alten Madrigalisten regt die Jugend an, sie aufzugreifen und weiterzuführen und von uns aus über die Bindung an das Gegebene des Volkslieds und über die natürliche nationale Grundlage weit und bedeutungsvoll hinauszugelangen.

Äußerlich und willkürlich genug gab man zuletzt in „Bearbeitungen" den Volksweisen Begleitung und Tonsatz. Aus dem harmonischen Magazin holte man die gebrauchsfertigen Dinge herbei und paßte sie jeder Melodie mehr oder minder gut an. Dabei sah man wohl ab und zu auf Kleidsamkeit und leidlich guten Schnitt. Aber nicht die äußerliche Zugabe sondern die Entfaltung von innen heraus ist entscheidend. Kräfte, die die Melodie erwirken, gelangen in der anderen Stimme und dem Instrument noch weiter zu sinnlicher Erscheinung und machen sich so eindringlicher. Die Linien erhöhen einander und bekommen von der übergeordneten Einheit besondere Bedeutung.

Eine literarische Idee leitet und rechtfertigt musikalische Vorgänge nicht. Die Entfaltung der musikalischen Kräfte brüskiert aber gewiß nicht den Text: die Kräfte, welche die Melodie zum Wort konstituierten, werden sich in einem freundlichen Verhältnis zum Text auch weiter erwirken.

Eine simple Kontrapunktübung an einer gegebenen Weise ist noch lange keine in sich ruhende künstlerische Leistung. Im lückenlosen selbständigen künstlerischen Organismus erscheint das Volkslied überraschender- und beglückenderweise gleichsam als willkommene Komponente des Ganzen; der Blick vom Ganzen auf das Einzelne befriedigt ebenso wie der vom Einzelnen auf das Ganze. Nicht ein Einfall und seine Ausschlachtung macht die Musik - wie müßte man sich zu einer Chaconne stellen! –, sondern ein fortgesetztes wohlgeleitetes Einfallen. Diszipliniert dieses das Volkslied, so kann sich an einem Schaffen unter erschwerten Umständen Phantasie und Konzentration doch wohl erst recht erweisen. Oder: das Volkslied ist in einer höheren Weise Element wie etwa sonst der bekannte Ton oder das gebräuchliche Intervall.

Das Streben nach neuen und einfachen Ausdrucksmitteln bringe Volks- und Kunstmusik wieder einmal zusammen und zeitige Werke mit Eigenleben und Geltung auch jenseits des Wissens um einen Autor!

Fritz Jöde (Berlin)

DIE VORAUSSETZUNGEN DER POLYPHONIE IN DER JUGENDMUSIK

Werfen wir heute einen Blick auf die Stellung der Polyphonie, die wir als eine Vielheit lebendiger Stimmen in der Einheit verstehen wollen, so sehen wir, wie sie einmal in der Musiktheorie seit altersher als Lehre vom Kontrapunkt, vom Kanon und der Fuge einen unverrückbaren Platz einnimmt, und wie diese Lehre immerwährend als die Krone dessen erschienen ist, was man lernen und wissen konnte und mußte. Auch die Musikgeschichte ist nimmer müde geworden, sie in gleichem Sinne zu betonen, wenn auch hier schon sichtbar wurde, daß es sich bei ihr um etwas handelt, dem man nicht unbedingt zuzustimmen habe, sondern daß sie nur ganz bestimmten Zeiten gemäß, andern aber durchaus fremd gewesen ist. Werfen wir dann von da einen ersten Blick auf das praktische Musizieren von heute, das stets einmal ein Beleg für das ist, was gestern herrschend war, daneben aber ein Hinweis auf das, was morgen geltend sein will, so sehen wir, daß diese Praxis in weitaus überwiegendem Maße ganz anderes für wahr hält als die gleichzeitige unentwegte Theorie, daß sie eine homophone Musik pflegt, die allem andern als dem Individuellen der Einzelstimme abhold ist und ein rhythmisches Kesseltreiben in einem Ausmaß der Ohnmacht betreibt, wie es noch keine Zeit unserer Musik erlebt hat. Daneben aber spüren wir langsam etwas werden, das sich wieder einer Mehrstimmigkeit im Sinne der Polyphonie nähert, das in einem Teil der jüngeren Komposition Abkehr von der einsamen Senkrechten der harmonischen Schreibweise und der Vorherrschaft der Kadenz bedeutet, das anstelle der Fruchtlosigkeit rhythmischer Frivolität und nüanciertester Impression wieder den Fluß der Linie aufsucht.

Wenn sich diesem langsam sich ankündenden Geschehen dann nachdrücklich eine jüngere Musikwissenschaft an die Seite stellt und Zustimmung findet, so ist damit doch nicht ohne weiteres gesagt, daß es sich hier um den Beginn eines Wandlungsprozeßes einer Zeit handelt; es kann genau so gut nur ein seliges Abseitsstehen einzelner der Zeit abgewandter Zirkel anzeigen, das zu gar keinen weiteren Schlüssen berechtigt. Ob es sich um das eine oder das andere handelt, wird erst das Zusammentreffen oder Nicht-zusammentreffen mit entsprechenden Strömen der Zeit im Ganzen erweisen. Was das jedoch anbetrifft, so kommt es nicht so sehr darauf an, zu erfahren, was da vor sich geht, wo es sich um den heutigen Konzertsaal, um die Oper von

heute, ja um etliche große Gebiete der Musikwissenschaft und Musiktheorie handelt, wo diese in der Mehrzahl der Fälle nur noch eine sehr entfernte oder aber gar keine Beziehung zu dem haben, was dem an seiner Zukunft bauenden Deutschen notwendig ist. Nicht diese Stellen, wo das Geschehen abseits vom Strome des Lebens in einem Volke steht, wo es sich also durch seine Isolierung selbst sein Todesurteil ſpricht, sind hier die wichtigsten, sondern alle diejenigen, wo Menschen durch die Tat bekunden, daß sie am Aufbau einer Zukunft teilhaben wollen, weil sie von der Gegenwart in diese eine letzte Aufgabe gezwungen wurden. Wichtig ist es also, zu erfahren, welche Bedeutung die Polyphonie da hat, wo zwischen Musik und Leben nicht der Sprung von den Abseitigen zur Masse nötig ist, also was überall da vor sich geht, wo durch den Gedanken der Gemeinde, des Kreises, des Bundes, der stets der Gedanke des Wachsenmüssens miteinander ist, das Tun und Lassen zum Volk strebt. Da wird es am sichtbarsten werden, ob es sich bei jener anders gearteten Entwicklung in der Musikausübung und der Musiklehre einzelner Kreise um eine nur in sich begonnene und folglich in sich endende Erscheinung oder aber um eine neue Zeitwelle handelt. Da erst wird sichtbar werden, ob die Polyphonie zu allererst als ein klingender Ausdruck einer Lebenshaltung im ganzen zu gelten habe oder nicht.

Jedenfalls hat die Polyphonie als äußere Klanggestalt, wie sie stofflich in unserer Musik vor uns steht, erst dann feste Wurzeln in uns geschlagen, wenn sie einer Polyphonie unseres Innern entspringt, einem eigenen Klingen, das durch sich Raum und Zeit über ihre Vergänglichkeit hinaus zu einer über ihnen stehenden Macht zusammenführt. Wo die Wurzeln nicht so tief fassen, ist die Polyphonie in dem sich ihr hingebenden Menschen lediglich eine Einzelerscheinung in einer Kunstgattung, die als solche auch bereits zur Sondererscheinung im Leben geworden ist, und ist folglich bestenfalls ein ferner Anhang, andernfalls geradezu eine Abstellung von der Wirklichkeit, d. h. sie findet Interesse für etwas, das sonst nicht im Leben auftritt, das also um dieses Abseitsstehens willen reizt und zur Beschäftigung mit sich anregt. Sie tritt dann auch in der Lehre und der Wissenschaft allein um des Referats willen auf und referiert über sich selbst durch ihre stoffliche Gestalt, bricht aber nicht als bedingungslose Forderung aus innerer Nötigung mit einem zwingenden Muß in sich und über sich aus einer Zeit hervor.

Da haben wir lange genug gestanden. Mehr als ein Jahrhundert ist die Polyphonie nur als eine Angelegenheit der Technik, des Satzes behandelt worden,

bis die Quelle zu ihr, die in ursprünglichen, noch an keinen Stoff gebundenen Kräften einer Zeit verborgen liegt, verschüttet war und das Geschehen wie eine Höflichkeitsphrase in der Anrede und dem Schlusse eines Briefes und ein formelles Gruß- und Abschiedswort unter Menschen kalt und öde dastand, nur ganz hin und wieder seinen Gehalt spürend. Wie man zu dem lieben Gott Sonntags in die Kirche ging, nachdem man sechs Werktage hindurch nichts mit ihm zu tun gehabt hatte, so widmete man sich einmal der Technik der Vielstimmigkeit, derweil man sechsmal nur auf seine eigene Stimme und ihren schönen Klang hörte; wie man einmal eine Fuge schrieb, um vor sich selbst zu beweisen, daß man auch das konnte, derweil man hinterher sechs Schicksalssymphonien und Tondichtungen aus Herzensgrund zu bauen imstande war. Und es ist schon nichts anderes als der Ausdruck einer hoffentlich untergehenden Zeit, wenn heute die Polyphonie auch in der Schule in Gedanken zu einem Erziehungsmittel degradiert wird, und man sich innerlich im Grunde völlig unbeteiligt fragt, welche Vorteile der polyphone Gesang für die Musikerziehung biete, wie weit man mit ihm komme und in welcher Weise (mit Hilfe einer Afterwissenschaft von der Musikerziehung höchst anfechtbar festgestellt) die Jugend darauf reagiere.

Diese Auffassung von dem, was die Polyphonie in der Erziehung zu suchen habe, wird es aber auf die Dauer nicht verhindern, daß sich eine andere Einstellung über kurz oder lang wirklich Bahn bricht, die aus einem inneren Muß heraus den Weg zu ihr sucht. Sie wird es darum nicht verhindern, weil das Muß allemal stärker als das Resultat jeder Überlegung ist, und dann weil eine ganze Reihe von Entwicklungsstufen zu einer inneren Umstellung des Lebens überhaupt geführt hat, die schon um die lezte Jahrhundertwende ansetzte. Man braucht sich nur einmal zu vergegenwärtigen, wie man den Sinn der Polyphonie, die heute so vielfach schon von innen her betont wieder auftritt, inhaltlich mit denselben Begriffen erläutern kann, welche die Hauptrichtungslinien im Wandel der Zeit andeuten. Wie also der neue Weg zur Polyphonie in unserer Musik vielleicht nichts anderes als eine Seite des Weges zur Verinnerlichung, zur Teilhaftigkeit, zur Gestaltwerdung, zur Gemeinschaft, zum Glauben ist, den unsere Zeit doch wohl, trotzdem es so viel und so nachdrücklich hat ausgesprochen werden müssen, beschritten hat. Wie also tatsächlich heute nach und nach von hier aus gesehen eine innere Polyphonie, „eine Vielheit lebendiger Stimmen in einer Einheit" die Menschen zu erfüllen beginnt, von der das ganze vergehende 19. Jahrhundert mit seinem Streben zum Individuum und zu seinen Verkehrsäußerungen

kaum etwas ahnte. Es setzt eben die Frage nach der Polyphonie nicht mit der Frage nach einer Satztechnik, einem äußerlich Handwerklichen, sondern mit der Frage nach der geistigen Haltung einer Zeit im Ganzen an, und das zu unserm Glück.

Sucht man diese Haltung in ihrem Wandel im Bilde der Musikentwicklung selbst zu begreifen, so ist hier die Frage nach der Polyphonie schon in der Frage nach dem Kulturgut, mit dem eine Zeit Umgang pflegt, verborgen und schält sich langsam schrittweise aus ihr heraus. Dabei ist aber noch einmal zu betonen, daß es gerade hier nicht so wichtig ist, zu erfahren, was auf dem Gebiete des Musikfaches selber vor sich geht, als was das von diesem heute noch so wenig berührte Volk, und zwar da wiederum an den Stellen sucht und pflegt, wo es um seiner eigenen Haltung willen Zukunft in die Gegenwart stellt. Dann gewiß wird in dem Kulturgut, mit dem die tragenden und bauenden Menschen einer Zeit umgehen, ihre Strebigkeit am deutlichsten sichtbar. Da aber sehen wir in unserem Volke seit mehreren Jahrzehnten ein bis dahin herrschendes Liedgut vergeblich um seine Erhaltung ringen und ein anderes langsam, aber sicher an seine Stellen treten. War es um die letzte Jahrhundertwende noch das volkstümliche Lied des 19. Jahrhunderts, das in den in der Entwicklung tonangebenden Städten Deutschlands im Haus, wie in Laienchören, und auch in der Schule vorherrschte und immer wieder aufgesucht wurde, das auch auf dem Lande trotz des noch immer nicht vergessenen Volksliedes Einzug hielt, so trat von da an ein deutlicher Umschwung zu Gunsten unseres jüngeren Volksliedes ein.

Was aber hatte vorher dieses volkstümliche Lied des 19. Jahrhunderts, das Lieder wie etwa „Wenn ich den Wandrer frage", „Herzel, was kränkt dich so sehr", „Im Feld des Morgens früh" oder Mückes „Gott grüße dich" repräsentieren, mit der Polyphonie zu tun? Das, daß es sich hier um ein Liedgut handelt, das im Menschen keine Körpernähe mehr erreicht, sondern über einen gewissen Abstand vom Innern des Menschen nicht hinauskommt. Daß es, hervorgegangen aus einer Zeit, die gezwungenermaßen den Sinn des Körpers nicht mehr begriff, unwahrhaftig aus Mangel, überschwänglich aus Gehemmtheit, und pathetisch aus innerer Hohlheit wurde. Ferner dieses, daß es, so selbst unfrei geworden, das Gewicht auf die Betonung, nicht auf den Ton legte, demnach einem inneren Zwiespalt entsprang. Schließlich das, daß es, in sich selbst befangen, in sich selbst eingeschlossen, allein mit sich beschäftigt und also für die Melodie des Lebendigen, des Ewigen nicht aufgeschlossen sein konnte. Das aber ist die erste Vorbedingung für die Polyphonie, denn das ist auch ihre erste Wesensseite.

Was hat darüber hinaus das wiedererwachte jüngere Volkslied des 18. und 19. Jahrhunderts, mit dem das volkstümliche Lied des 19. Jahrhunderts heute seinen Todeskampf kämpft, mit der Frage der Polyphonie zu tun? Das, daß es sich hier um ein Liedgut handelt, das zum erstenmal wieder das Individuum vom Thron stürzt und die Gemeinsamkeit Gleich-Erlebender an seine Stelle setzt. Ferner dies, daß sich in ihm wieder Menschen untereinander begreifen und den Weg zueinander finden. Dieses, daß also eine Beschäftigung mit ihm im Gegensatz zu jenem Gemeinsamkeit hervorruft. Insofern hat es mittelbar mit der Polyphonie zu tun, als die zweite Vorbedingung für sie Gemeinsamkeit ist, wo das doch auch ihre zweite Wesensseite ist.

Diesem jüngeren Volkslied ist dann in den letzten Jahren das ältere Volkslied des 16. und 17. Jahrhunderts gefolgt und wird bereits heute schon in etlichen Kreisen als die Krone unseres Volksliedes überhaupt angesehen. Aber was hat nun über das jüngere Volkslied hinaus dieses ältere mit der Frage der Polyphonie zu tun? Das, daß es die Aufgeschlossenheit und Gemeinsamkeit der Kräfte unmittelbar bis ans Tonreich heranführt, daß es in seiner Melodik eine solche Lockerung, also Aufgeschlossenheit zeigt, daß nicht nur kein In-sich-verharren-wollen, das alles andere als das eigene Ich von vorn herein ausschließt, mehr zu spüren ist, sondern gerade im Gegenteil, ein Aus-sich-heraus-streben, ein Mehr-werden-wollen, als es der äußere Tonstoff zu erkennen gibt. Eben dieses, daß es in sich latent Stimme um Stimme birgt, die, ob sie an den Tag kommen oder nicht, doch schon als Wesensbestandteil ihm angehören. Also das, daß es sich nicht in seinem eigenen körperlichen Gehalt genügt, sondern Bindung über sich hinaus sucht an eine Stelle, die es nicht mehr selbst ist, die unstoffliches Wirken im Raum bedeutet. Insofern hat es schon unmittelbar mit der Polyphonie zu tun; denn letzte Vorbedingung für sie ist Bindung über den Stoff hinaus an ein Gesetz des Überindividuellen, denn da setzt ihre letzte Wesenheit an.

An der Hand dieser Kulturgutfolge zeigt also die innere Entwicklung etlicher Aufbauschichten unseres Volkes ein langsames Annähern an eine innere Polyphonie und so ein langsames Bereitwerden für die Gestalt der polyphonen Musik. Insofern ist die Frage der Polyphonie ganz und garnicht zu trennen von der Frage nach dem neuen Gestaltungsansatz eines Volklichen in unserer Zeit, und diese wiederum nicht von ihr. Und es ist nur von der Tiefe der Erfahrung eines oder des andern abhängig, wie weit eine Zeit den Weg zu einer klaren, unzweideutigen Einseitigkeit findet.

Wenn z. B. ein Chor, der nicht mehr auf die Ensemblemusik des vorigen Jahrhunderts eingestellt ist und sie, die so oft fälschlicherweise mit wirklicher Chormusik verwechselt wurde, nicht mehr auf die verschiedenste Weise einer Öffentlichkeit darbietet, sondern für sich, um seiner Gemeinschaft und ihres guten Geistes Willen musiziert, so kann er, sofern sich geistige Notwendigkeiten in ihm auswirken, garnicht anders, als den Weg zu einer Zwiesprache suchen. Jede Musik, die nicht um ihrer selbst willen im Kreise aufsteht, sondern verlangt, daß sie vor einen nicht an ihrer Gestaltung teilhabenden Hörer hingestellt wird, die sich also in entsprechender Weise nach außen und nicht nach innen kehrt, muß diesem Chor, wenn nicht grenzenlose Oberflächlichkeit eins seiner Hauptmerkmale ist, allmählich fremd werden, so daß er für sich schließlich immer weiter den inneren Weg zur „Vielheit lebendiger Stimmen in der Einheit" findet. Und wenn ihm dann vom unbeteiligten Hörer der immerwiederkehrende Vorwurf gemacht wird, daß die polyphone Musik so „durcheinander" gehe, daß man ihr überhaupt nicht folgen könne, so wird er einmal wissen, daß diese Musik eben im Grunde nicht zum unbeteiligten untätigen Anhören, sondern zum Mittun da ist, und daß diese tätige Anteilnahme an der Musikausübung ja das eine seiner Ziele geworden ist. Darüber hinaus aber wird er, wenn er wirklich in der Tiefe erfaßt hat, was in ihm vorgeht, mit den alten Theoretikern fühlen, daß selbst dann, wenn Menschen dem Gesange nicht mehr folgen können, von dem sie selbst ein Teil sind, Gott doch immer noch folgt und versteht, und daß es darauf doch letzten Endes ankomme.

Zwiesprache halten, d. h. in einer Vielzahl lebendiger Stimmen miteinander bauen können, wird einer Zeit und ihren Trägern aber erst dann zur inneren Notwendigkeit, wenn sie im ganzen in Sein und Tun der einsam ragenden Säule des Individuellen entsagt und sich zur Vielstimmigkeit in der Einheit als zu einem Gesetz ihres Lebens bekannt hat. Jeder heute weiß, daß Zwiesprache halten eine Aufgabe und ein Dienst zugleich ist, daß sie aber da unmöglich wird, wo der eine aus Befangenheit in sich immer nur sich selbst hört und so für den andern keine Ohren hat, daß eben unbedingte Voraussetzung innere Lockerung und Aufgeschlossenheit ist. Eine Zeit, die sich diese Voraussetzungen erwirbt oder sie bereits in sich trägt, wird, sofern es ihr wirklich ernst und entscheidend darum zu tun ist, in jedem Ausdruck ihrer Auswirkung zustreben, folglich auch in der Musikübung den Weg zu einer entsprechenden Haltung beschreiten. Sie wird von sich weisen jedes Kulturgut, das den Ich-Sinn um

seiner selbst willen ausprägt. Und wenn es ihr nicht ganz gelingt, so werden diejenigen Menschenkreise in ihr, für die hier eine Notwendigkeit vorliegt, naturgemäß einen um so nachdrücklicheren Vorstoß versuchen. In dem Maße, in dem sie die Kräfte von Mensch zu Mensch als die einzig mögliche Verankerung der Kräfte im einzelnen Menschen verspürt, wird sie von der Selbstverherrlichung des Menschen absehen, wird ihn nur in soweit anerkennen, als er für die Vielzahl der Stimmen um sich herum um der Einheit willen, die sich in ihnen allen im Miteinandersein kundtut, aufgeschlossen und zum Gottesdienst bereit ist.

Wie alles andere, so macht sich dann auch die Jugend auf den Weg, die diesem Wollen gemäße Gestaltung zu suchen, um so teilzuhaben an der Erziehung im höheren Sinne, die hier vor sich geht. Und es ist ja wirklich nicht gar so schwer zu erkennen, wie sie heute in ihrer Einstellung deutlich den Weg zur Gemeinde, d. h. den Weg einer Aufgeschlossenheit unter Menschen, einer wirklichen Gemeinsamkeit um der Bindung über die Person hinaus sucht, nachdem allzulange in jedem Mitmenschen ein Konkurrent gesehen und alle Lehre auf diesen Konkurrenzgedanken, also von vorn herein auf die Isolierung jedes einzelnen, eingestellt wurde. Je deutlicher aber eine Zukunft tragende Jugend den Gedanken der Gemeinde in sich gefaßt hat, um so näher steht die Konsequenz des Handelns auf allen ihren Gebieten, und so auch auf dem Gebiet der Musik. Was da für den einen eine ganz unmögliche Angelegenheit, für den Zweiten eine Frage der Kalkulation ist, das ist für den, der hier wirklich von Innen her etwas erfahren hat, zu einer unzweideutigen Bekenntislage geworden, in der ihn Tod und Teufel nicht stören.

Dann aber heißt es nicht mehr, daß man hundert Fugen schreiben müsse, um eine gute zustande zu bringen; sondern zuvor muß der Geist der Fuge im Leben, d. h. über den nicht mehr Vereinzelten hinaus im Kreise der Menschen lebendig sein, damit an einer Stelle eine Fuge daraus erwachse. Und sei sie dann im Anfang auch zehnmal schlechter als jene andere, so ist sie doch besser, denn eine Zeitspanne hat sie geboren und kein Menschenhirn sie schreibend ersessen.

Fritz Reuſch (Berlin)

GEGENWARTSFORDERUNGEN AN FORM- UND STILLEHRE

Muſikpraxis und Muſiktheorie ſind immer den gleichen geiſtigen Abwandlungen unterworfen geweſen, begreiflich für den, der in ihnen zwei Ströme eines gemeinſamen Urquells ſieht. Daß dieſe Abwandlungen nie gleichzeitig, ſondern im Abſtande des Betrachtens vom Schaffen ſelbſt erfolgten, iſt ebenſo begreiflich und verpflichtet uns, die wir muſiktheoretiſche Arbeit leiſten, in einer ganz beſtimmten Weiſe. Denn wir, die wir heute Anſätze ſehen, die deutlich auf eine andersgeartete Muſikauffaſſung hinweiſen, wir haben die Aufgabe, einen zwar im Praktiſchen anſetzenden und letzthin auch im Praktiſchen Wirklichkeit werdenden Form- und Geſtaltwillen nicht für ſich ſtehen zu laſſen, ſondern ihn in gleicher Weiſe auch in der muſiktheoretiſchen Betrachtung aufzuſuchen, oder doch wenigſtens alles zu tun, neuen Erkenntniſſen den Boden zu bereiten. Begreift man dieſe Tatſache von einer inneren Notwendigkeit her, ſo müſſen ſich hier Zuſammenhänge auftun, die den Kreis ſchließen und gegen Beſtehendes ſich abgrenzen laſſen. Greiſe ich hier aus der allgemeinen Muſiklehre Form- und Stillehre heraus, ſo geſchieht dies nur gleichnishaft, in der Gewißheit, daß überall neue Anſätze auftauchen werden. Und die Trennung von Form- und Stillehre iſt nur methodiſch zu verſtehen. Halten wir feſt: es ſchließt ſich hier der Kreis, in welchem Muſikpraxis und Muſiktheorie gebunden ſind an Form und Geſetz als geheimnisvolles Zuſammenſpiel geiſtiger Kräfte.

Ich gehe von einer kurzen Darſtellung der heute üblichen Formenlehre aus. In ihr iſt „Form" kein eindeutiger Begriff. Man verſteht darunter einmal den Prozeß des Formvorganges ſelbſt, indem in der Formenlehre Regeln aufgeſtellt und Schemata abgeleitet werden, denen der ſchaffende Muſiker unterworfen iſt, die irgendwie als Geſetzlichkeiten den Schaffensprozeß beeinfluſſen. Andererſeits verſteht man unter Form den abgeſchloſſenen Prozeß, ſozuſagen die Kriſtalliſation der Bewegungskräfte, und man betrachtet die Werke, indem man ſie analyſiert. In beiden Fällen allerdings bedeutet „Form": Regel, Abſtraktion, Schema. Die Form ſteht dabei im inneren Gegenſatz zum „Inhalt", und man vertritt die Auffaſſung, daß dieſer, als ſolcher frei und ungefügt, das Weſentliche des Kunſtwerkes darſtelle, während Form nichts anderes bedeute als Einſchränkung, indem ſie die unendlichen Möglichkeiten, die

im Inhalte gegeben ſind, auf ein Minimum rationaler Schemata beſchränke. Es würde zu weit führen, dieſe Wertbetonung des Inhaltlichen mit der Kunſtanſchauung der Romantik, die formal letzthin unproduktiv war, in Beziehung zu ſetzen, jedenfalls aber ſteht feſt, daß Methode und Terminologie der heutigen Aeſthetik und Muſiktheorie unter dem direkten Einfluß der Romantik ſtehen.

Was den Gegenſatz: Form – Inhalt betrifft, ſo bedarf es nicht eimal der Wertbetonung des Inhaltlichen, um einzuſehen, daß mit dieſer Trennung die Geſchloſſenheit der organiſchen Einheit des Werkes durchbrochen war; denn es wurde eine in Wirklichkeit gar nicht vorhandene Spaltung ins Bewußtſein gehoben und daran dokumentiert. Das aber bedeutete die Mechaniſierung des Formvorganges, was ſich auch in der Tat im Ausbau der Formenlehre folgerichtig vollzogen hat. Denn das, was wir heute als muſikaliſche Formenlehre bezeichnen, könnte man „Die Lehre vom Schema" nennen. Die dort aufgeführten Formen ſind Schemata, ſind Formtypen, die dem wirklichen Werke durch Abſtraktion und Typologiſierung entnommen ſind. Als ſolche kommen dieſe Formen in Wirklichkeit daher niemals rein vor, und ſie ſind durchaus nicht imſtande, die Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten irgendwie zu erfaſſen oder deren Notwendigkeit zu begreifen. Sondern ſie können nur Idealtypen ſein, denen der innere, lebendige Zuſammenhang mit dem geſchaffenen Kunſtwerk ſehlt. Denken wir noch daran, daß die Betrachtung oder die Analyſe der heutigen Formenlehre ſich lediglich am geſchaffenen Werk, am abgeſchloſſenen Formungsprozeß orientiert und da nicht etwa in irgend einer Stufenreihe, ſondern unmittelbar an einer Bachſchen Fuge oder einer Beethovenſchen Sonate, ſo haben wir dem zweierlei zu entgegnen:

1. Es iſt notwendig, daß die Theorie keine Zuſammenſtellung abſtrahierter Regeln iſt, ſondern ſie muß ein Eingehen und die Vorbereitung auf das Eigenleben, auf die innere, organiſche Geſetzmäßigkeit des muſikaliſchen Geſchehens ſein.

2. Daß ſie nicht vom abgeſchloſſenen Werk und da etwa unmittelbar vom hohen Kunſtwerk auszugehen hat, ſondern daß die Vorausſetzung hierzu die eingehende Betrachtung der muſikaliſchen Elemente: Melodie, Rhythmus und Harmonie ſein muß und zwar ausgehend von der Anſatzſtelle des melodiſchen Geſchehens überhaupt: der Improviſation.

Mit dieſen beiden Grundforderungen ſcheinen mir die Ziele des muſiktheoretiſchen Unterrichtes eigentlich formuliert. Der Theorieunterricht, der hier beſſer als Muſiklehre bezeichnet würde, bildet die Fähigkeit aus, die innere Geſetzlichkeit eines

Werkes nachzuleben und sie bei der Reproduktion zur Gestaltung zu bringen. Er fordert daher zugleich, daß der Schüler auf dem Wege der Improvisation mit den musikalischen Elementen: Melodie, Rhythmus und Harmonie vertraut wird und sie als musikalische Kräfte erkennt. Haben wir dann den Schritt getan, in diesem „Kräftespiel", oder besser: in dem Formungsvorgang die wesentliche Aufgabe der Betrachtung zu sehen, so haben wir uns damit innerlich vom Schematismus abgehoben und sind zum Musizieren gekommen. Denn nichts anderes ist Form und wieder Musik: als das innere Drängen und Gespanntsein, dem ein organisch notwendiges Lösen und Entspannen folgt. Das geistige Gesetz dieses Atmens zu spüren, ist die Grundschulung für das Musizieren im Chor oder am Instrument und in diesem Sinne bildet die Musiklehre die Vorbereitung zu jedem Musizieren. Es liegt in dieser Einstellung ihre Stärke, denn sie ist umfassend, sie gibt sich der Mannigfaltigkeit hin und führt schließlich (entgegen der mechanistischen Formenlehre) zur unhistorischen Betrachtungsweise, eben weil sie ausgeht vom primitiven, aber unmittelbaren Gestaltungsimpuls. Sie sucht nicht die Regel, sondern das Gesetz, nicht die Form, sondern die Gestalt.

Es ist damit erreicht:

1. daß wir mitten im lebendigen Musizieren stehen,

2. daß der Schüler in der Improvisation tätig die melodische und formbildende Kraft der Musik in sich spürt und

3. als Wichtigstes: daß wir die auftretenden Gesetzlichkeiten nicht als subjektive Hinzufügungen oder abstrahierte Regeln erkennen, sondern daß wir in ihnen objektive Notwendigkeiten sehen, die unabhängig von der Stil- und Kulturgutfrage, in jeder Musik als die Gesetze unseres Geistes auftreten.

In dem Maße nun, in dem diese „Formungsprinzipien" im Schüler lebendig, nicht etwa nur bewußt gemacht werden, sind die Voraussetzungen zum „tätigen Singen" gegeben, denn es wird damit die innere Beziehung zwischen dem Werden der Form und dem eigenen tätigen Musizieren sichtbar.

Spreche ich nun von der Stillehre, so muß ich vorausschicken, daß wir Stillehre als Unterrichtsgebiet gar nicht kennen. Wir fragen wohl, wie sieht eine Sonate oder eine Fuge aus, wir fragen aber nicht: wann und in welchem kultursoziologischen Zusammenhange sind diese Formen aufgetreten. Wir sagen ferner: in der Symphonie, als Instrumentalmusik, finden wir die Sonatenform, in der Messe, als vokale Polyphonie, die Fugenform. Ohne allerdings zu fragen, in welchem inneren Zusammenhange steht

einerseits die Symphonie, die Instrumentalmusik und die homophone Setzweise mit der Kulturform des Hofes, andrerseits die Messe, die Vokalmusik und die Polyphonie mit der Kulturgemeinschaftsform der mittelalterlichen Kirche. Hierbei handelt es sich nicht mehr um eine Frage nach der Form, sondern nach dem Stil der Musik.

Stil wäre demnach, das möchte ich ganz kurz formulieren, das geistige Gesetz einer Musik, dessen Gestaltung und Auswirkung an den inneren Zusammenhang mit einer Kulturgemeinschaftsform (sei sie Kirche, Staat, Hof, Zunft oder sonst etwas) gebunden ist. Und sahen wir, daß die „Form" das Gesetz des einzelnen, tätigen Musizierenden war, so ist „Stil", dem übergeordnet, das Gesetz der dem Einzelnen übergeordneten Gemeinschaftsform, die wir Gesellschaft nennen. Es kann also ein Werk, von der Form her betrachtet, völlig einwandfrei sein, ohne daß dieses Werk auch Stil zu haben braucht. Dann fehlt ihm der Zusammenhang mit irgend einer Kulturgemeinschaftsform, und es ist das Werk eines unschöpferischen Formalisten.

Zur Frage, wie nun diesen inneren Zusammenhängen praktisch nachzugehen sei, ohne dabei in rein historische Betrachtungen zu verfallen, möchte ich an zwei Beispielen wenigstens Stellung nehmen. Ich greife damit Fragen auf, die uns heute wieder wichtig geworden sind: das „chorische Musizieren" und das „tätige Musizieren".

Es ist oft gefragt worden, warum wir bei unserem Singen auf die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgreifen, und es ist damit hie und da der Vorwurf erhoben worden, das sei doch nur eine versteckte oder gar verfeinerte Romantik, oder es sei eine Mode, der wir nun verfallen, wie andere Generationen anderen Moden verfallen sind. Dieser Frage wäre durch nichts anderes zu begegnen, als durch die Aufforderung, in einem Chor mitzusingen, in dem diese Literatur gepflegt wird. Denn es handelt sich hierbei im Grunde um gar keine theoretische Frage, sondern um ein höchst notwendiges, praktisches Tun. Das chorische Singen, wie wir es treiben, ist nicht hervorgegangen aus einer experimentierenden Studierstube, sondern ist organisch gewachsen aus einer höchst lebendigen Gemeinschaftsform, die wir (vielleicht etwas zu schematisch) unter dem Namen „Jugendbewegung" kennen. Und da ist sicher kein Reflektieren und Probieren gewesen, sondern einfach das Bewußtsein des Zusammengehörens, des Schaffen-wollens im Sinne eines Kulturbewußtseins führte notwendig zum singenden Ton und zwar nicht zum einzelnen Ton, sondern zum gemeinsamen Singen: zum Chor. Dieser chorische Geist manifestierte sich im Singkreis, der sich, nun schon der Einstellung nach, von der Musikanschauung der

Romantik unterſchied. Wenn in der Romantik und Nachromantik (um es hier nur ganz kurz anzudeuten) die individualiſtiſche und ſenſualiſtiſche d. h. gefühlsbetonte Muſikauffaſſung im Vordergrund ſtand, ſo iſt beim „choriſchen Geiſt" die Bindung des Einzelnen an ein Gemeinſchaftsbewußtſein, die Hingabe aller an ein Werk, als ſakrale Handlung, das Entſcheidende. Und fragen wir nun darnach, wieſo dieſer Kulturwille gerade auf die Literatur des 16. Jahrhunderts verfiel und nicht etwa die Tradition wahrte und die Literatur der Romantik, wo es doch auch inſtrumentale und vokale Enſemblemuſik (Quartette, Quintette uſw.) gibt, bevorzugte, ſo iſt dies wieder keine Frage nach der Form, ſondern nach dem Stil der Muſik. Denn nicht unſer Formbewußtſein, ſondern unſer Stilgefühl würde ſich dagegen auflehnen, wenn wir etwa ein Schumann-Quartett choriſch beſetzen wollten oder gar, wo wir doch heute die choriſche Einſtimmigkeit wieder neu erleben, ein Schubert- oder Schumannlied im Chore ſingen wollten. Dagegen ſind die Madrigale, überhaupt die Chormuſik des 16. Jahrhunderts, ganz und gar auf das Choriſche hin gearbeitet, mit anderen Worten: ſie werden nicht als hiſtoriſches Bildungsgut aufgefaßt, ſondern als ſtrömendes, allgegenwärtiges Leben empfunden, indem ſich in ihnen, als Stil, der gleiche choriſche Geiſt ausſpricht, den wir heute ſuchen und zwar an dieſer Stelle notwendig ſuchen.

Es handelt ſich alſo bei dieſer Frage, will man ſie überhaupt theoretiſch erörtern, um eine Stilfrage, denn hier beſteht die innere Beziehung zwiſchen einem beſtimmten Kulturwillen und der Heranziehung eines Stoffgutes, in dem ſich dieſer Kulturwille auswirkt. Da iſt es die Aufgabe der Stillehre, auf dieſe Zuſammenhänge einzugehen und den Singenden, in engſter Verbindung mit dem Werk, für ſie aufnahmefähig zu machen.

Das Gleiche gilt für das „tätige Muſizieren". Mit der Aufſtellung des Gegenſatzes zwiſchen „genießeriſcher" Auffaſſung und tätiger Auffaſſung iſt nichts getan, wenn nicht zugleich das tätige Singen als Stilmerkmal, d. h. als Forderung an den Singenden erkannt wird. Wenn ich z. B. ein Klavierſtück von Chopin gegen eine Bachſche Fuge halte, ſo ſtehen ſich da die rezeptive, gefühlsbetonte Haltung und die ſtraffe, aktive Haltung als Stilmerkmal gegenüber. Stelle ich dieſen Chopin aber erſt einer Meſſe von Josquin, die etwa im 16. Jahrhundert als Teil der Liturgie geſungen wurde, gegenüber, ſo ließe ſich zeigen, daß dieſer Meſſe, als geiſtige Haltung, ein produktives Gemeinſchaftsbewußtſein, und zwar der chriſtlichen Kirche, zugrunde liegt; ähnlich, wie wir es noch bei Bach finden.

Und ebenso, wie das „tätige Musizieren" in der Form-Lehre den formbildenden Kräften des Melodischen nachgeht, so muß es in der Stil-Lehre zur Erkenntnis der stilbildenden Kräfte und damit zu einem Stilbewußtsein, d. h. hier: zum Bewußtsein des Baues hinführen. Sei dieser Bau nun Gemeinde, Bund oder Kreis: immer sind die einzelnen Stimmen eines Chores Funktionen dieses Baues und finden ihren letzten Sinn in dieser gemeinschaftbildenden Haltung, die umso stärker ist, je lebendiger der Kreis ist, und die umso eher mißverstanden wird, je weniger Einer diesen Kreis erlebt. Hier liegen die Voraussetzungen des gemeinschaftlichen Musizierens, nicht etwa in der mehr oder weniger technischen Durchbildung. Daß man heute in den meisten Kirchen keinen Choral mehr singen kann, ist kein Mangel an Stimmbildung oder theoretischer Schulung, sondern ein untrügliches Zeichen, daß die Kirche als Kulturgemeinschaft, im Sinne eines schöpferischen Kreises, irgendwie zu Ende gegangen ist.

Solche Erwägungen führen zu einer weiteren Aufgabe der Stillehre: sie hat die gemeinschaftbildende Kraft der Musik im singenden Kreis lebendig zu machen, um damit beizutragen, die technische Einstellung der Musik gegenüber zu überwinden.

Hilmar Höckner (Schloß Bieberstein)

DIE MUSIK IM GEMEINSCHAFTSLEBEN DER DEUTSCHEN JUGENDBEWEGUNG

Eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung.

Seit einigen Jahren haben wir in Deutschland eine musikalische Jugendbewegung. Denen, die in ihr stehen und die sie genauer kennen, bedeutet sie nicht nur ein Streben nach hohen Zielen, ein edles „Wollen" und Beginnen. Sie ist zugleich ein starkes „Sein", schließt in sich schon einen guten Teil „Erfüllung". Deshalb knüpfen sich auch große, ja die größten Hoffnungen an sie. Will man diese Musikbewegung in ihrer Eigenart verstehen, sie richtig beurteilen lernen, muß man sie als ein Gewordenes betrachten. Denn nicht von außen her „gemacht", wuchs sie organisch aus dem realen Gemeinschaftsleben der deutschen Jugendbewegung hervor. In ihm lag sie, ehe sie sich an weitere Kreise des Volkes wandte, noch ganz beschlossen. Von ihm auch und den in ihm wirkenden geistigen Kräften erhielt sie in langsamem

Entwicklungsprozeß aus unſcheinbaren Anfängen heraus ihre heutige Form. Verſuchen wir uns dieſen allmählichen Reifungsprozeß in ſeinen Hauptzügen zu vergegenwärtigen [1]).

Schon in den erſten Jahren des „Wandervogel" ſpielte die Muſik eine bedeutende, wenn auch im allgemeinen nicht ſehr „vornehme" Rolle. Es war jene wildromantiſche Zeit, von der Hans Blüher in ſeinem bekannten Wandervogel-Buch berichtet: die Zeit des erſten Proteſtes, der Flucht der Jugend in die Natur. Fernab von Elternhaus und Schule führte dieſe Jugend ein Leben nach eigenem Geſchmack, wobei es oft toll genug zuging. Man ſtreifte gemeinſam durch die Wälder, ſaß zuſammen am nächtlichen Lagerfeuer, kleidete und benahm ſich nach Art der Kunden und Handwerksburſchen und hielt gewichtige Verſammlungen ab. Bei alledem wurde eifrig geſungen: Volks-, Turner- und Kommerslieder, aber auch ſchaurige Balladen und „wilde Geſänge", Bänkelſängerlieder und Moritaten. Auf der Landſtraße ſpielten neben bekannten Wanderliedern Schüttelreime und „Stumpfſinnsarien" eine bevorzugte Rolle. Inſtrumente waren außer der in einzelnen Teilen Deutſchlands von Anfang geſchätzten Gitarre Mandoline, Mund- und Ziehharmonika. Sie wurden in primitivſter Weiſe benutzt, beſonders beim Marſch, wo – wie Blüher berichtet – der Rhythmus der Gitarren oft an Wucht und Eindruck dem der Pauke gleichkam. So aufs engſte mit dem ganzen Treiben jener wilden Geſellen verwachſen, bietet die Muſikpflege der erſten Wandervögel dem Betrachter ein einheitliches Bild mit ſtark romantiſchem Gepräge. Was dieſer Zeit und Muſikübung noch ganz fehlt, iſt Ziel und Richtung im für die Jugendbewegung ſpäter charakteriſtiſchen ſelbſterzieheriſchen Sinn. Man lebte damals im Wandervogel noch unbekümmert um alle Wertung, war im Grunde kulturfeindlich eingeſtellt.

Das wurde bald anders nach der 1906 erfolgten Neugründung eines ſchnell zu großer äußerer wie innerer Bedeutung gelangenden Wandervogelbundes, des „Wandervogel, deutſcher Bund für Jugendwanderungen". Eine erſte Beſinnung trat ein, eine Art „Kulturreue" kam auf. Das allmählich der rauhen „Kundenart" entfremdete Wanderleben wurde von der Jugend jetzt nicht nur als eigen und ihr gemäß, ſondern dem Leben der Stadt gegenüber auch als wirklicher „Wert" empfunden. Man wollte miteinander ein Leben in Reinheit und Schönheit führen, das man nach

1) Für das Folgende verweiſe ich zugleich auf mein demnächſt in Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel, erſcheinendes Buch desſelben Titels wie dieſer Aufſatz, das die Entwicklungsgeſchichte der muſikaliſchen Jugendbewegung ausführlich und auf wiſſenſchaftlicher Baſis behandelt.

beſtem Wiſſen und Gewiſſen dem ſtädtiſch-bürgerlichen Leben, dem man entflohen war, entgegenſtellen konnte, wollte ſich ſelbſt eine Kultur erringen. So kam man bei gleichzeitiger Aufnahme des den erſten Wandervögeln fremden und noch längere Zeit auch vom „Alt-Wandervogel" als nicht gemäß empfundenen Abſtinenzgedankens, allmählich zur Kultivierung der wilden Romantik der früheren Zeit und damit zu einem neuen Wandervogel-Stil.

In dieſe Entwicklung hinein fiel als bedeutſamſtes muſikaliſches Ereignis das Erſcheinen des heut allbekannten „Zupſgeigenhansl" (1909), herausgegeben von Hans Breuer und entſtanden aus dem Leben und Treiben der „Heidelberger Pachantei". Sein Erfolg im Wandervogel war ſofort ein ungeheurer. Überall bei den Gruppen fand der „Zupf" ſchnell Eingang und ſang man ſeine ſchönen (zum größten Teil alten) Volksweiſen. In den damals enſtehenden „Neſtern" und „Landheimen" aber wurden beſondere „Zupfabende" für beginnende Gitarreſpieler und -ſpielerinnen (denn jetzt nahm der Wandervogel entgegen den Gepflogenheiten der erſten Zeit auch Mädchen auf) eingerichtet. So kam es zur Volkskultur des Wandervogel. In ihr erreichte die Jugendbewegung ſcheinbar ſpielend das, was der Schule ſelbſt in langer Arbeit nicht gelingen ſollte: die Wiedererweckung des deutſchen Volksliedes.

Um dieſen beiſpielloſen Erfolg zu erklären, muß vor allem hingewieſen werden auf das innere Verhältnis, das der Wandervogel in jenen Jahren zum Volkslied hatte. Wieder bilden Muſik und Leben eine Einheit: das Volkslied iſt ganz verwoben in das jugendliche Wanderleben. Wie bei den Urwandervögeln ſchätzt man auch jetzt zum Singen die beſondere romantiſche Situation, der man nun aber, der neuen Kultureinſtellung gemäß in feinſinnigerer Weiſe gerecht wird. Man ſingt etwa beim Flammenſchein eine „traurige Schwabenweiſe", wenn's zum Tore hinausgeht: „Muß i denn zum Städtele hinaus", beim Sonnenuntergang ein „feierliches Ave Maria" und vor dem Schlafengehen mit faſt untrüglicher Sicherheit „Ade nun zur guten Nacht". Dabei wird das Volkstümlich-Naive des Volksliedes bewußt empfunden: „Im Volkslied hat der Wandervogel Umgang mit natürlichen Menſchen, ſeinem Idealmenſchen . . . Das Volkslied iſt der vollendete Ausdruck unſerer Wandervogel-Ideale (Breuer).

Nach dem „Zupſgeigenhansl" erſchienen noch eine Reihe anderer guter und wertloſer Liederſammlungen, darunter (1911) Frank Fiſchers bemerkenswertes „Wandervogel-Liederbuch" für zweiſtimmigen Chor und mit (im Gegenſatz zum „Zupf") ſtarker Bevorzugung des neueren Volksliedes. Vor allem aber wurde für die Volks-

liedpflege des Wandervogel wichtig dessen eigene Sammeltätigkeit. In einer langen Reihe „Liederblätter" meist „landschaftlicher" Natur veröffentlichten einzelne Wandervögel und Wandervogelgruppen die noch heute im Landvolk lebendigen Volkslieder. Da man das Volkslied in jener Zeit noch nicht seines künstlerischen Wertes willen, sondern eben als Volks-Lied schätzte, ging man dabei im allgemeinen nicht sehr wählerisch vor. Doch läßt sich gerade am Werdegang der Liederblätter von 1910/13 sehr gut die Entwicklung des Volksliedgesanges im Wandervogel verfolgen. Die Liederblätter werden allmählich umfangreicher und gründlicher gearbeitet. Das trifft im besonderen zu in bezug auf die den Melodien meist beigefügten Akkordangaben für die Gitarrebegleitung, die anfangs durchgängig nur sehr primitiv gehandhabt wurde (Schrum-Schrum und Wumpdata), dann aber unter Einfluß des Münchener Lautenistenkreises (Scherrer, Kothe) edlere Formen annahm[2]). Aus dem anfänglichen Wettstreit der Instrumente geht die Gitarre (auch „Klampfe" genannt) als unumstrittener Sieger hervor. Besonders die kichernde Mandoline wird bald als „nicht stilgemäß" empfunden und schließlich ausgemerzt. All diese Entwicklungserscheinungen hängen aufs engste zusammen mit dem in dieser Zeit der Wandervogelkultur einsetzenden Selbsterziehungsprozeß der in der Jugendbewegung vereinten Jugend und dem allmählichen Älterwerden der Jugendbewegung selbst. Davon wird sogleich noch im besonderen die Rede sein.

Oktober 1913 wurde auf dem großen Jugendtag auf dem Hohen Meißner die „Freideutsche Jugend" gegründet. Damit entstand über den Wandervogel hinweg ein neuer großer Jugendbund, dessen Mitglieder und vor allem Führer (zum größten Teil aus dem Wandervogel hervorgegangen) durchschnittlich schon einem reiferen Alter angehörten, und der von nun an die geistige Führung in der Jugendbewegung als Ganzem übernehmen sollte. Damit war ein wichtiger Anlaß gegeben für die mannigfachen inneren Kämpfe, die die Jugendbewegung in den Kriegsjahren zu bestehen hatte; Kämpfe zweier jugendlicher Lebensalter! – Auch auf musikalischem Gebiet traten sie bald in die Erscheinung. Zu erwähnen ist da die scharfe Kritik, die der bekannte und damals in der Jugendbewegung eine hervorragende Rolle spielende Pädagoge Gustav Wyneken 1913/14 an der Kunstpflege des Wandervogel übte: diese sei „durchaus gerichtet auf bloßen Stimmungsgenuß"; das vom Wandervogel verhimmelte

2) Kurellas „Wandervogel-Lautenbuch" (1913) enthält als erste derartige Sammlung nur Volkslieder mit von einzelnen Wandervögeln gesetzter ausgeschriebener Lauten- [Gitarre-] Begleitung.

Volkslied sei lediglich als „Vorkunst" zu werten. Gleichzeitig lenkte Wyneken die Aufmerksamkeit auf das hoch entwickelte musikalische Leben der von ihm gegründeten „Freien Schulgemeinde Wickersdorf". Solche aufs Wesentliche zielende Kritik mußte, zumal auch im Wandervogel selbst Ansätze zu einer musikalischen Höherentwicklung und zur Selbstkritik vorhanden waren, Beachtung finden. Und zweifellos wäre der Kritik Wynekens eine breitere Wirkung in den Kreisen des Wandervogel beschieden gewesen, wenn nicht dieser durch den Ausbruch des Krieges in eine veränderte Lage gekommen wäre. Die älteren Wandervögel wurden zum Heeresdienst eingezogen, in den heimatlichen Gruppen herrschten die jüngeren. So hielt man im allgemeinen auch musikalisch am Altbewährten fest.

Doch brachten die Kriegsjahre eine reiche, ja unübersehbare musikalische Literatur, vor allem „Volkslieder zur Laute" mit ausgearbeitetem Lautensatz. Eine besondere Untergruppe dieser bildet das „neue" Volkslied, das in jener Zeit unter dem Einfluß Robert Kothes und dem Eindruck Hermann Löns'scher Verse entstand. Jeder musikalisch etwas begabte Jüngling setzte jetzt seine Ehre hinein, „Neutöner" zu werden. So wurde viel Ungenügendes, Seichtes und Alltägliches ans Licht gebracht. Richtig verstanden bedeutet die Neutönerbewegung den etwas schwachen Nachglanz der großen Volksliedzeit. Dank der weiter wirkenden Selbstkritik, und dem allmählichen Älterwerden der Jugendbewegung kam es aber auch in jenen kritischen Zeiten zu einer beachtlichen Weiterentwicklung in musikalischen Dingen, zu inneren Wandlungen, die schließlich nichts Geringeres mit sich brachten als eine allmähliche Überwindung der bisher innegehaltenen „Volksliedsphäre" und eine immer bedeutsamer werdende Annäherung an die Kunstmusik.

Diese Wandlungen machten sich auf allen Gebieten des Musikalischen bemerkbar. So in der Einstellung zum Volkslied, dem man jetzt kritischer gegenüberstand. Vor allem Fritz Jöde, der spätere Hauptführer der musikalischen Jugendbewegung, wandte sich schon frühzeitig gegen das unbedenkliche Anhäufen geringwertigen neueren (Pseudo-) Volksliedgutes und gegen die Auswüchse der Neutönerbewegung. Die Volksliedpflege selbst nimmt nun kunstvollere Formen an: man singt mehrstimmige Volksliederbearbeitungen W. v. Baußnerns oder läßt zum Lautenvolkslied noch Melodieinstrumente wie Geige und Flöte hinzutreten (I. Jenaer Liederblatt). Die künstlerisch-musikalische Seite der Volkslieder wird immer mehr beachtet und als der eigentliche Wert des Volksliedes angesehen. Mit ähnlicher Gesinnung geht man an eine weitere Reform der

Lautenbegleitung. Gegen das „Schrum-Schrum" und die unkünſtleriſche Akkordbezifferung wird von ſeiten einzelner energiſch vorgegangen. Die ausgeſchriebene Begleitung ſetzt ſich immer mehr durch. Als Novum erſcheint die rein-inſtrumentale Lauten- und Gitarremuſik in der Form der Hausmuſik, für die ſeit Herbſt 1917 ſogar eine eigene Zeitſchrift „Die Laute" (gegründet von Richard Möller) eintritt. Auch die Notwendigkeit muſiktheoretiſcher Schulung wird immer klarer erkannt, beſonders in den letzten Kriegsjahren, wo ſich das Intereſſe einzelner führender Perſönlichkeiten dem muſikäſthetiſchen Schrifttum Auguſt Halms, des von Wyneken ſchon früher der Jugendbewegung anempfohlenen muſikaliſchen Führers der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, zuwendet. Die Wirkung dieſes Halm-Studiums ſollte bald entſcheidend die weitere Entwicklung beeinfluſſen. In dieſer Zeit darf man den Einfluß Älterer jedoch nicht überſchätzen. Die Wandlungen vollziehen ſich mit großer Selbſtverſtändlichkeit. Die Jugend ſucht ſelbſt ihren Weg. Die ältere Jugend führt, die jüngere hält auch hier wieder mehr oder weniger am Alten feſt.

Wir kommen zur letzten und entſcheidenden Periode der muſikaliſchen Entwicklungen im Gemeinſchaftsleben der deutſchen Jugendbewegung, die nun das der Erfüllung nahe bringt, was die Kriegsjahre in fortſchreitend deutlicher erkennbarer Weiſe verſprachen: das Bekenntnis der Jugend zur Muſik als Kunſt. Auch dieſe letzte Periode hängt aufs engſte zuſammen mit der inneren und äußeren Entwicklung der Jugendbewegung als Geſamterſcheinung. Es kommt die Zeit der Politiſierung und Spaltung der Bewegung. Sonderziele politiſcher und kulturpolitiſcher Natur treten vor das bislang von allen gemeinſam erſtrebte „eine" große Ziel der eigenen und einheitlichen Geſtaltung eines jugendlichen Gemeinſchaftslebens und wirken ſomit auf äußere Form und innere Gebundenheit der Bewegung zerſetzend. Die kleinen Kreiſe gewinnen, die großen Bünde verlieren an Bedeutung (und werden zum Teil aufgelöſt).

Als eins dieſer Sonderziele erſcheint nun auch das „Tat-Ziel" einer neuen muſikaliſchen Kultur (vorläufig noch in der eigenen Lebensſphäre geſehen). Der ernſte Wille, ihm näher zu kommen, führt wie von ſelbſt zur Formierung beſonderer muſikaliſcher Arbeitsgemeinſchaften, der „Muſikgruppen der Jugendbewegung". Das um dieſe Gruppen geſchlungene geiſtige Band aber iſt die bereits erwähnte Zeitſchrift „Die Laute", die nach dem frühen Tode R. Möllers 1918 von Fritz Jöde herausgegeben wird und ſich nun ſchnell aus einer Fachſchrift für die Lautenſpieler innerhalb der Jugendbewegung zu der führenden Muſikzeitſchrift der neuen Jugend entwickelt.

Ihre Hefte geben von nun an, wie in einem klaren Spiegel festgehalten, ein getreues Bild des reichen musikalischen Lebens, das die folgenden Jahre bringen sollten.

Entsprechend dem Titel der Zeitschrift finden Laute und Lautenmusik noch weiter starke Berücksichtigung. Doch wird die „Lautenromantik" und die „Gitarristik vor 100 Jahren" (Carulli, Carcassi, Diabelli, Küffner usw.) eifrig bekämpft zugunsten einer Renaissance der alten eigentlichen Lautenkunst, die man durch Tabulaturübertragungen und Neuausgaben alter Lautenwerke zu fördern sucht. Eine neue Musikgesinnung, die unverkennbar Züge der Ästhetik Halms, des nunmehr unumstrittenen geistigen Führers der neuen Bewegung, trägt, macht sich auf allen Gebieten bemerkbar. Im Gegensatz zur Volksliederzeit und ihrem subjektiven Kunst- und Stimmungsgenuß wird jetzt die Musik als eine geistige, über dem Menschen stehende Macht empfunden, der der Mensch zu dienen hat. Die „musikalischen Sachwerte" werden erkannt. Eine neue und echtere Liebe zur Musik erwacht. Religiöses klingt ein. Ernsthaft und mit Ehrfurcht sucht man durch musikalische Analysen, deren die „Laute" in ihrem 2.-5. Jahrgang eine große Anzahl enthält, Wesen und Gesetz des musikalischen Geschehens zu ergründen. Pädagogische Zielsetzungen treten auf, ebenso bahnen sich Beziehungen zur Musikwissenschaft an. Unter den Komponisten finden vor allem Bach und Beethoven, später aber auch neuere Meister durch besondere Aufsätze und Abhandlungen Berücksichtigung. Das Volkslied tritt bei der gedanklichen Auseinandersetzung stark zurück; wo es behandelt wird, geschieht dies zugunsten des alten Volksliedes.

Die Musikbeilagen der „Laute" aber geben einen Einblick in Wesen und Art der praktischen Musikpflege der Musikgruppen. Die ersten 17 Hefte der von Fritz Jöde herausgegebenen Sammlung „Hausmusik" und eine Reihe weiterer Veröffentlichungen des um die Musik in der Jugendbewegung außerordentlich verdienstvollen Verlegers Georg Kallmeyer (Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel) vervollständigen dieses Bild. Wesentlich erscheint: fast alle diese zum größten Teil von der Jugend selbst bereitgestellte Musik ist „Gemeinschaftsmusik". Das Klavier wird geflissentlich umgangen, dafür finden sich die mannigfachsten Musiziergruppierungen, besonders von Gesang und Laute mit allerlei Melodieinstrumenten wie Geige, Flöte, Cello (Volksliedbearbeitungen in künstlerischer Form), alte und neue polyphone Chorsätze und auch instrumentale Ensemblemusik (Violinduette und Streichtrios von Halm).

Seit Ende 1919 ist die „Laute" zugleich Zeitschrift der als besondere „Tatgemeinschaft" gegründeten „Neudeutschen Musikergilde", der im wesentlichen die aus

der Jugendbewegung hervorgegangenen Hauptmitarbeiter der Zeitschrift angehören. Die „Musikergilde" veranstaltete Sommer 1921 und 1922 mehrtägige Treffen, gab (1921/23) drei Jahrbücher mit neuer (eigener) Musik heraus (Greifen-Verlag, Rudolstadt) und richtete ein „Arbeitsamt" ein, das der Beratung der sich beständig vermehrenden Musikgruppen der „Laute" dienen sollte.

Im Ganzen betrachtet, bietet das musikalische Leben jener Nachkriegsjahre ein Bild von großer Einheitlichkeit: eine neue in sich geschlossene Musikwelt, in dieser ihrer Art nur zu vergleichen der Volksliederkultur der Jahre 1909/13. Doch ist auch hier dem ständig wirkenden Selbsterziehungsprozeß und dem allmählichen Älter- und Reiferwerden der Jugendbewegung zufolge alles im Fluß und in der Entwicklung begriffen. Und so stehen wir jetzt vor der Aufgabe, auch auf die Erscheinungen der letzten Jahre und der Gegenwart noch kurz skizzierend und erklärend hinzuweisen. War die Musik besonders in der Volksliederzeit des Wandervogel noch aufs engste verbunden mit dem Gesamtleben der Jugendbewegung, sahen wir, wie nach dem Kriege sich zum Zwecke gesteigerter Musikübung kleine Kreise aus dem Ganzen lösten, so stehen wir in jüngster Zeit wieder vor einer neuen Situation: die Musikarbeit in der Jugendbewegung bekommt ein doppeltes Gesicht, ist zugleich nach innen und außen gerichtet, wird kulturpolitisch aktiv und damit neben einer Angelegenheit der in der Jugendbewegung vereinten Jugend selbst zu einer Angelegenheit des ganzen Volkes. Erst seit 1923 haben wir die „Musikalische Jugendbewegung", von der einleitend ausgegangen wurde.

„Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend" will die seit Oktober 1922 unter dem Titel „Die Musikantengilde" erscheinde frühere Zeitschrift „Die Laute" ihren Lesern, die sie jetzt in immer größerer Zahl auch außerhalb der Kreise der neuen Jugend findet, bieten. Damit ist in übertragenem Sinn das Programm für Gegenwart und Zukunft gegeben. Das Ziel einer neuen musikalischen Volkskultur steht leuchtend vor unseren Augen. Es zu erreichen, bietet sich allen Gleichgesinnten ein unübersehbares Feld erzieherischer Möglichkeiten, sei es im geschlossenen Kreis der sich in allen Teilen des Reiches mehrenden Musikgruppen der Jugendbewegung, jetzt „Musikantengilden", vielerorts und besonders in Deutsch-Böhmen auch „Singgemeinden" genannt, sei es im Dienst an unserer heranwachsenden Jugend in der Schule oder anderswo. Verdienste der letzten Zeit auf diesem Gebiete sollen hier mit Absicht nicht gebucht werden. Einblicke dorthin gewähren jedermann die Veröffentlichungen des Verlages Julius Zwißler,

Wolfenbüttel, ſowie die des Bärenreiterverlags, Augsburg-Aumühle, in denen faſt das geſamte Schrifttum der muſikaliſchen Jugendbewegung zentraliſiert iſt, beſonders die beiden Zeitſchriften „Die Muſikantengilde" (mit den Beilagen „Muſik im Anfang" und „Muſik in der Schule") und "Die Singgemeinde" (die Zeitſchrift des „Finkenſteiner Bundes"). Auch ſei zum Schluß nochmals auf mein bereits oben angezogenes über „Die Muſik im Gemeinſchaftsleben der deutſchen Jugendbewegung" verwieſen, in dem verſucht wird, auch von dem in dieſer letzten Vergangenheit Geleiſteten ein genaues Bild zu geben. Größere und ſelbſtloſere Arbeit ſteht der Jugend noch bevor. Möchte die muſikaliſche Jugendbewegung ihren großen volkerzieheriſchen Aufgaben gewachſen ſein!

Fritz Reusch (Berlin)

DIE VOLKSMUSIKSCHULE

Wie die praktische Musikarbeit der Jugend aus innerer Notwendigkeit heraus in Kreisen ansetzte, die, in ihrer Form als Lebensgemeinschaft, sich durchaus von der Form bestehender Gesangvereine oder Chorvereinigungen unterschieden, ſo forderte auch die auf sie hinzielende Musikunterweisung, sei sie theoretisch oder am Instrument, mit gleicher innerer Notwendigkeit eine ganz neue Einstellung der Lehraufgabe gegenüber. Stand dort Musik nicht mehr für sich, abgelöst von anderen Lebensäußerungen des menschlichen Beieinanderseins, so konnte auch die Musikunterweisung nicht etwa beziehungslose Anhäufung von Technik und Wissensstoff sein, sondern mußte in innerem und äußerem Zusammenhange mit der Jugendmusik stehen und deutlich sichtbar zu ihr hinführen. In Verkennung dieser Tatsache ist hie und da die Notwendigkeit und Berechtigung einer eigenen Arbeit der Jugend in Frage gestellt worden. Man forderte: die Kräfte der Jugend ſollten in bestehende Chöre eingehen, und die technische Ausbildung könnte in bestehenden Fachmusikschulen gesucht werden. Daß es sich aber bei der Gründung einer Volksmusikschule nicht um eine fachliche, ja nicht einmal um eine rein musikalische Angelegenheit handelt, sondern um eine pädagogische Aufgabe, von einer Tragweite und Verantwortung, die wir heut garnicht übersehen können, wird nur der einsehen, der den ethischen Willen der Jugend zur Neuge-

staltung des Musiklebens als das Wesentliche ansieht und sich den Blick nicht durch das heutige Niveau ihrer technichen Leistung trüben läßt. Es ist hier die Stelle, wo der Fachmusiker nicht wieder Fachmusiker ausbildet, sondern wo er mit Einsatz seiner ganzen Kraft sich diesen jungen Menschen zuwendet und in ihrer Bereitschaft, in ihrem aufgeschlossenen Menschentum die Ansatzstelle der Arbeit findet. Hierin liegt die erste Aufgabe einer Volksmusikschule: daß sie nicht nur Fachschule und Bildungsanstalt ist, sondern daß sie die Bindung von Mensch zu Mensch in der Arbeit betont, um damit den ersten Schritt zu tun, die unselige Kluft zwischen Fachmusiker und Laie zu überbrücken.

Von der Überzeugung ausgehend, daß nur im tätigen, gemeinschaftlichen Musizieren die Voraussetzungen zur Entwicklung unserer Volksmusik und damit unseres Musiklebens überhaupt gegeben sind, wird der gesamte Musikunterricht die Idee des Gemeinschaftlichen in jeder Weise als Ausgangs- und Endpunkt nehmen müssen. Daher steht der gemeinsame Chorgesang, und die auf ihn hinzielende Musiklehre im Mittelpunkt des Arbeitsplanes. Aber auch die Methode des Fachunterrichtes (Singen und Spielen) wird von dieser Einstellung her eine durchaus neuartige Durchführung erfahren. Darauf kann naturgemäß in diesem Zusammenhange nicht eingegangen werden. Selbst die Fragen der Voraussetzungen zur Gründung und Durchführung einer Volksmusikschule sind zu tiefschürfend, als daß sie hier nur oberflächlich gestreift werden könnten. Ich verweise aber auf die Zusammenfassung und Erörterung dieser Fragen, die Fritz Jöde in einer Broschüre „Musikschulen für Jugend und Volk" (Jul. Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel) niedergelegt hat. Hier folge nur noch der Entwurf zu einem praktischen Arbeitsplan einer V. M. S.

Arbeitsplan einer Volksmusikschule

1. Grundlegung: Die Volksmusikschule ist eine Stätte, in der jeder, der das 15. Lebensjahr überschritten hat, beiderlei Geschlechts und jeden Berufes, die Möglichkeit findet, in gemeinsamer Arbeit mit Gleichgesinnten der Musik zu dienen. Jeder, der das Bedürfnis hat, in ernster Arbeit unter Menschen seinen Weg in die Musik zu suchen und an ihrer Entfaltung tätig Anteil zu haben, kann in sie aufgenommen werden.

2. Einteilung: Die Volksmusikschule umfaßt zwei Arbeitsgebiete: die Musikausübung und die zu ihr hinführende Musikunterweisung. Beide aber durchdringen einander, indem die Musikpflege die technische und geistige Bildung schafft und

andrerseits der Unterricht nur im lebendigen Verkehr mit vollwertiger Musik schöpferisch gestaltet werden kann. Allein um der technischen Durchführung willen werden sie getrennt.

Die Musikausübung der Volksmusikschule erfährt wiederum eine Zweiteilung in Chorübung und Zusammenspiel. Die erstere ist für jedes Mitglied der Volksmusikschule verpflichtend, es sei denn, daß der Nachweis einer anderweitigen Chorübung erbracht wird. Das Zusammenspiel umfaßt das gemeinsame Musizieren auf Instrumenten vom Duett bis zum Kammerorchester allein und mit Gesang vom begleiteten Sololied bis zur Kantate. Diejenigen, die technisch noch nicht weit genug sind, um hier mitzuwirken, sollen möglichst als Hörer daran teilnehmen.

Die Musikunterweisung der Volksmusikschule schließt sich eng an die Gegebenheiten der Musikausübung an. Für den Chor wird eine Chorschule abgehalten, die die Chorübungen einleitet und für alle Chorsänger verpflichtend ist. Für alle Mitglieder der Volksmusikschule ist der Unterricht in allgemeiner Musiklehre verpflichtend. Er wird in verschiedenen Kursen je nach den Vorkenntnissen abgehalten. Neben diesen allgemeinen Unterrichtsfächern steht dann die eigentliche fachliche Ausbildung im Gesang, im Instrumentalspiel und in der Theorie. Der Gesangunterricht umschließt Sprechtechnik, Stimmbildung und Vortrag, der Instrumentalunterricht die Ausbildung auf Streich- und Blasinstrumenten, Laute, Klavier und Orgel; der Theorieunterricht besteht aus Satztechnik, Stil- und Formlehre.

Durchführung: Die Chorübungen der Volksmusikschule umfassen alle Möglichkeiten der Chormusik, Männer-, gemischten und Frauenchor ein- und mehrstimmig. Die Arbeit geht aus von der polyphonen Chorkunst unseres Volkes und erstrebt durch die Art ihrer Ausgestaltung ein Einleben in den Geist dieser Musik. Die Übungen im Zusammenspiel bewegen sich im Rahmen der Möglichkeiten jeder Art von Kammermusik. Sie wenden sich ab von Nachahmung des konzertmäßigen, sind allein auf Verinnerlichung gestellt und bahnen durch die Art ihrer Ausgestaltung eine lebendige Teilnahme an instrumentaler Mehrstimmigkeit an.

Beide Arbeitsgebiete werden ferner in kleinem Rahmen in besonderem Zusammenspiel gepflegt, das Gruppen von Spielleuten und Sängern zu vielseitigster Musikausübung zusammenschließt Die Ausgestaltung dieser Arbeit ergibt sich jeweils aus der Zusammensetzung der Anmeldungen für sie.

Die neben dieser Musikausübung stehenden Zweige der Musikunterweisung erstreben einen über das Technische hinausgehenden wirklichen Musikunterricht, d. h.

sie erziehen den Schüler, indem sie ihn zur Beherrschung des Materials führen, durch selbständige Arbeit zu Musik. Im Instrumentalunterricht soll kein halbes Virtuosentum von Dilettanten gezüchtet sondern die Grundlage für eine wertige Hausmusik, für eine ernste allgemeine Musikpflege überhaupt geschaffen werden. Ebenso wird in der Satztechnik keine Fertigkeit in der Beherrschung überkommener Regeln gelehrt, sondern eine handwerkliche Meisterung des uns eigenen Musikmaterials.

Bei der allgemeinen und obligatorischen Musiklehre tritt die Melodielehre an die Stelle des sonst üblichen elementaren Harmonieunterrichts. Sie ist keine Musiktheorie im landläufigen Sinne, erstrebt also nicht die Handhabung eines Werkzeugs (was im Theorieunterricht gelehrt wird), sondern hat lediglich die Förderung der Aufnahmefähigkeit und so das allmähliche Einleben in den musikalischen Organismus zum Ziel. Sie führt mit dem geringsten Maß an technischen Hilfsmitteln auf dem Wege der Synthese zur Musik.

Hans Mersmann (Berlin)

JUGENDMUSIKLITERATUR

Nur weniges ist in Ergänzung der in diesem Hefte vereinten Betrachtungen über die Literatur der musikalischen Jugendbewegung zu sagen. Was über ihre Haltung, ihre Ziele, ihren Geist gesagt wurde, könnte einem ferner Stehenden doch vielleicht mehr als Ausdruck eines Willens, als Bekenntnis erscheinen, wie es in unserer an Schlagworten so reichen Zeit vielleicht eher gefährlich als nützlich wäre. Deshalb ist es notwendig, an dieser Stelle über Gewordenes, Sichtbares kurz zu berichten. Dabei handelt es sich mir nicht um Buchbesprechung, um Lob oder Tadel oder Kritik, sondern um Bericht über eine Kulturarbeit, deren Umfang in diesen Monaten zum ersten Male annähernd übersehbar geworden ist.

Hier muß ein Name genannt werden, welcher als Träger hinter dem größten Teil dieser Arbeit steht, welcher die Wünsche und Ziele der Führer in Erfüllungen verwandelte: das ist Georg Kallmeyer in Wolfenbüttel. Das kühle Fluidum des Geschäftlichen, die Anerkennung der notwendigen Realisierung großer Ideen, mit

welcher man sonst über Verleger zu sprechen pflegt, muß hier einer rückhaltlosen Wertung des Menschen Platz machen, welcher (ich zitiere seinen Verlagsbericht) „in aller Stille aus viel belächelten Anfängen der Jugendbewegung . . ein neues Musikleben entwickelt, das seine Kraft aus dem deutschen Volkslied schöpft."

Es war zunächst nur eine praktische Aufgabe zu lösen: den Gemeinschaften junger Menschen Liederbücher in die Hand zu geben, welche ihnen entsprachen und ihre Haltung zum Ausdruck brachten. Wie stark das gelang, ist nun sichtbar, nachdem der alte im einzelnen noch recht bunte und ungleiche „Zupfgeigenhansl" durch Fritz Jödes „Musikanten" abgelöst wurde. Hier ist der Weg vorgezeichnet, der von der Singzeile, nach welcher die Kinder auf der Straße tanzen, bis zu einer Bachkantate führt, in sechs Heften, sorgsam gestuft und in hohem Verantwortlichkeitsgefühl ausgewählt. Es besteht zwischen diesem Buche und andern Liederbüchern kein Grad- sondern ein Wesensunterschied; in ihm ist gelungen, Musik zu einem Stück des Lebens zu machen und alle seine Formen zu durchdringen. Beihefte folgen; sie bringen den wundervollen 23. Psalm von Schütz, Zwiegesänge von Praetorius, Lieder im Volkston von J. A. P. Schulz und neuere Liedvertonungen. Die Erstarkung polyphonen Gesanges, zu welcher die Pflege des alten Volkslieds von innen heraus führt, (die aber auch im „Musikanten" keineswegs so einseitig überspitzt ist, wie Gegner es darstellen und wie eine nicht ganz gelungene Auswahl es glauben lassen könnte), gipfelt in der zweiten großen Veröffentlichung Jödes, seiner dreibändigen Kanonsammlung. Alles, was früher als Denkmäler der Musikgeschichte verborgen lag, steht hier in billigen, jedem zugänglichen Ausgaben da, welche zum ersten Male die Möglichkeit gewähren, alte Musik zum Volksgut werden zu lassen.

Aber auch eine andere wichtige Stelle der Entwicklung wird durch Kallmeyers Veröffentlichungen eindeutig bezeichnet: die Stelle nämlich, wo die Pflege des alten Volkslieds und unsrer nördlichen, gotischen Polyphonie sich jung und verheißungsvoll berührt mit dem Schaffen unserer Generation. Hier legt Ludwig Webers „Christgeburt" ein hartes, unwiderlegliches Zeugnis ab von der Einheit des Geistes.

Jede Aufzählung liegt mir fern; sonst wäre unter den Ausgaben dieses Verlages noch mehreres zu nennen. An einigen andern Stellen wird im gleichen Sinne gearbeitet. Auch die zweite große Organisation der Jugendbewegung „Der Finkensteiner Bund" unternimmt Veröffentlichungen, welche die gleichen Ziele verfolgen. Die „Musikantengilde", welche bei Kallmeyer erscheint, findet in der im Bärenreiter-

verlag, Augsburg, herausgegebenen „Singgemeinde" eine Ergänzung. Zu der Zeitschrift treten auch in diesem Verlag Liederbücher und Neuausgaben, wenngleich der von Walter Hensel gesammelte „singende Quell" in der Ungleichheit sowohl der Auswahl als auch des Satzes nicht mit dem Musikanten verglichen werden kann. Wertvoller ist die Sammlung „Wach auf" des gleichen Herausgebers (Böhmerland Verlag, Eger und Leipzig). Verheißungsvolle Anfänge der Wiedererweckung alter Musik liegen auch hier vor, besonders in der (im Bärenreiterverlag erscheinenden) Neuausgabe der Madrigale von John Dowland. Endlich ist in diesem Zusammenhang noch von der Ausgabe der Werke Dietrich Buxtehudes zu berichten, welche der Ugrino-Verlag unternimmt. Denn auch diese Ausgabe, deren erster, siebzehn Solokantaten umfassender Band vorliegt, ist in doppeltem Sinne das Werk einer Gemeinschaft: der Glaubensgemeinde Ugrino und des musikwissenschaftlichen Seminars in Freiburg. Hier liegt ebenfalls eine Ansatzstelle schöpferischer Gemeinschaft, welche Jugendbewegung und Universität vereint und deren Arbeit in eine neue Beziehung zum Leben setzt.